

#14/2024

# Cuadernos de Proyectos

## Arquitectónicos

Fetichización

Axonometría

Generación

Coleccionista

Registros

Práctica

Antropología

Actor-red

Turístico

Radicales

Representación

Sensorial

Concurso

Institución

Cuadernos  
de Proyectos  
Arquitectónicos  
CPA #14

GI Teoría y Crítica  
del Proyecto  
y de la Arquitectura  
Moderna y  
Contemporánea

Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos

Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura

Universidad  
Politécnica  
de Madrid

DPA Prints

p'



#14/2024

**Cuadernos de Proyectos**

**Arquitectónicos**

Publicación

de teoría

y crítica

**Cuadernos  
de Proyectos  
Arquitectónicos  
CPA #14**

GI Teoría y Crítica  
del Proyecto  
y de la Arquitectura  
Moderna y  
Contemporánea

Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos

Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura

Universidad  
Politécnica  
de Madrid

DPA Prints

p'



**Bibliografías críticas**

Carlos Mombiela 08 **Las promesas de San Rocco** · *The Promises of San Rocco* ◦

Tomás Rodríguez Rivero 12 **Compilando voces de la etnografía en arquitectura: conductología arquitectónica / etnografía del proceso de diseño** · *Acknowledging Voices in Architectural Ethnography Architectural Behaviorology / Ethnography of Design Practice* ◦

**Artículos**

Emilio Manrique Diaz 20 **El espacio turístico en las arquitecturas radicales Actif au Maroc como paradigma** · *Tourist space in radical architectures. Actif au Maroc as a paradigm* ◦  
Eduardo Roig  
Bruno Seve

Jesús Utrillas Acerete 32 **Guggenheim vs. Helsinki Dos concursos para un museo** · *Guggenheim vs. Helsinki. Two Competitions for a Museum* ◦

Mariano González Presencio 42 **Arquitectura para familias numerosas en el desarrollismo: cinco casas en Madrid** · *Architecture for large families during developmentalism: Five houses in Madrid* ◦  
Javier Sáez Gastearena  
Marta García Alonso  
Héctor García-Diego Villarías

Alejandro Gómez García 54 **Función, representatividad e implicaciones espaciales del modelado de la forma en la arquitectura de Le Corbusier** · *Function, representativeness and spatial implications of form modelling in Le Corbusier's architecture* ◦

Serafina Amoroso 64 **La materialidad visual y la visualidad háptica del ladrillo y su sintaxis a través de la comparación crítica de dos obras de Mies van der Rohe y Sigurd Lewerentz** · *The visual materiality and haptic visuality of brick and its syntax through the critical comparison of two works by Mies van der Rohe and Sigurd Lewerentz* ◦  
Carlos L. Marcos Alba  
María Pura Moreno Moreno

**Reseñas**

María Pura Moreno Moreno 78 **El plano del suelo y su pavimento como horizonte arquitectónico** · *The ground plan and its pavement as an architectural horizon* ◦

82 **Textos en lengua inglesa**



## Editorial

La función que cumple una revista académica como Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos está clara: la profundización en la investigación y su diseminación *opensource* a través de artículos revisados. Los textos están formateados según los parámetros y objetivos de la investigación, entendida como una metodología para producir conocimiento fundamentada en análisis empíricos, una trazabilidad sistemática y grados de concreción elevados en la definición del objeto de estudio.

Para el número 14 de CPA hemos seleccionado cinco artículos con este formato de entre los recibidos. Cuatro están enfocados en el Siglo XX, un tiempo que parece contener el origen genealógico de muchas polémicas que alcanzan nuestro tiempo. Es posible que durante el mismo se iniciaran diversas propuestas y proyectos que quedaron finalmente abiertos, sin finalizar, y por razones diversas que no son fáciles de explicar, ofrecen hoy lecturas relevantes en sintonía y coincidencia en el contexto actual.

Dos de los artículos publicados fijan su atención en la primera mitad del Siglo XX, uno centrándose en las formas cubistas y plásticas de Le Corbusier, el otro en la sintaxis material y esencial de Mies Van der Rohe para compararla con la austeridad de Lewerentz. Otros dos lo hacen en la segunda mitad del siglo, bien analizando los experimentos del modernismo europeo en las colonias africanas, camuflados por el clima benigno y la exuberancia del turismo, bien revisando desde un punto de vista sociológico las casas icónicas que los arquitectos madrileños del tardo-franquismo se construyeron para sí mismos o para sus clientes con más recursos.

El Siglo XXI, sin embargo, es el objeto de atención de uno solo de los artículos, enfocado sobre los concursos de arquitectura y los museos de arte como instituciones, pero también como los síntomas sociales de la globalización puestos de manifiesto a través de la arquitectura como medio.

Esta recurrencia estadística no puede pasar inadvertida en la medida en que muestra como la atención de la investigación académica está controlada por el hechizo de la historia, centrada en la arqueología del pasado como vía para encontrar el origen de las cosas y de su significado. Con el propósito de orientar también la mirada a las polémicas actuales, iniciamos en este número de la revista una nueva sección bajo el título 'Bibliografías críticas'. El objetivo es abrir un espacio editorial donde profundizar y ampliar las investigaciones académicas sobre la arquitectura de nuestro tiempo. Y nos proponemos realizarlo a través de textos editoriales centrados en temas y debates contemporáneos específicos. Pero, frente a un posible análisis crítico de los mismos, los textos aportarán, de modo razonado y sistemático, bibliografías críticas completas y actualizada de los mismos.

Dos textos de revisión y actualización bibliográfica abren, en este número, la sección de 'Bibliografías críticas'. El primero describe la revista milanese San Rocco (2010/2019) como el germen, el caldo de cultivo de una generación de arquitectos europeos que, desde esta plataforma primero, y asentados en diversas prácticas profesionales y académicas después, han configurado de forma programática una parte sustancial de la cultura arquitectónica europea actual. El segundo se hace eco de la importancia que el archivo, como lugar y como concepto crítico, ha adquirido en el discurso contemporáneo, relacionando los procesos de la práctica arquitectónica con los métodos analíticos de la etnografía.

Son, sin embargo, 'textos sobre otros textos', escritos que describen el marco bibliográfico y de investigación en el que situar y entender cada uno de los temas elegidos. Pretenden ser y son herramientas para la investigación.



**Bibliografías críticas**

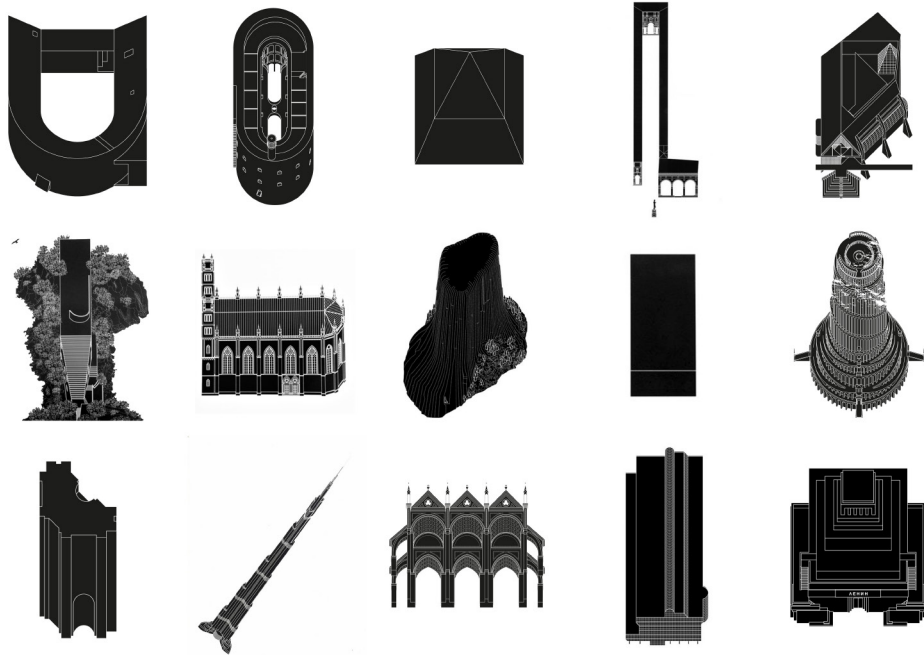
# Las promesas de San Rocco

Carlos Mombiela

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5319>

Durante la 12ª Bienal de Arquitectura de Venecia, en septiembre de 2010, se presentó “Innocence” el primer número de la revista *San Rocco*. En poco tiempo, el *magazine* italiano ganó popularidad y se consolidó como un referente para una generación de arquitectos jóvenes que aspiraban a escribir sobre su disciplina de manera libre y desenfadada. No obstante, su éxito como objeto de deseo y la fetichización de su estilo gráfico -especialmente las axonometrías negras de portada- opacaron algunas de sus proposiciones más rupturistas. En abril de 2019, en la Trienal de Milán, se presentó “Muerte”, el decimoquinto y último número de *San Rocco*. Este prematuro final supuso el incumplimiento de algunos de los objetivos iniciales de la revista. Sin embargo, la red de conexiones entre autores, colaboradores y admiradores ha mantenido vigente su legado en ciertos círculos de la arquitectura contemporánea europea.

*During the 12<sup>th</sup> Venice Biennale in September 2010, “Innocence”, the inaugural issue of San Rocco magazine, was launched. In a short time, the Italian magazine gained popularity and established itself as a reference for a generation of young architects eager to write about their discipline in a carefree manner. However, its success as an object of desire and the fetishization of its graphic style -particularly the black axonometric drawings on the front covers- overshadowed some of its most innovative propositions. In April 2019, at the Triennale Milano, “Muerte”, the 15th and final issue of San Rocco, was presented. This premature end meant the unfulfillment of some of the publication’s initial goals. Nevertheless, the magazine’s network of connections between authors, collaborators and admirers has kept its legacy alive within select circles of contemporary European architecture.*



*San Rocco* fue fundada por un grupo de jóvenes arquitectos, diseñadores y fotógrafos de los entornos de Génova, Roma, Milán y Venecia. Compartían su descontento con las revistas mayoritarias y los agregadores *online*, debido a la ausencia de crítica y su sumisión al mercado, así como con las publicaciones académicas por su falta de objetivos, su limitante formato y su incapacidad para comunicarse con el público general. Entre las principales figuras que formaron parte de *San Rocco* se encontraban Matteo Costanzo del estudio 2A+P/A; Matteo Ghidoni, Giovanni Piovene, Ludovico Centis y Michele Marchetti -autor de las célebres axonometrías de portada-, de Salottobuono; Paolo Carpi, Pier Paolo Tamburelli y Andrea Zanderingo de baukuh y Kersten Geers, del estudio OFFICE kgdvs. También formaron parte los fotógrafos Stefano Graziani y Giovanna Silva y, a cargo del diseño gráfico, Francesca Pellicciari.

*San Rocco* era una revista que miraba al pasado y que reconocía a la historia como la fuente de soluciones para el presente. Su mayor mérito radicó en hacer esa premisa atractiva a través de su formato. Frente a las lógicas de consumo basadas en mostrar proyectos arquitectónicos recientes mediante fotografías y *renders*, *San Rocco* destacó por su autonomía editorial y su marcada identidad gráfica. El *magazine* se apropió de algunos elementos del formato de la revista académica, renunciando a la revisión por pares, pero conservando la periodicidad y el contenido de artículos breves en torno a una temática específica. Cada tema se presentaba mediante una satirización del formato del *Call for Papers*, en donde los editores compartían sus reflexiones sobre un tema de manera exhaustiva, planteándolo en ocasiones con un tono informal, subjetivo y humorístico. En los editoriales de cada número se manifestaba la ambición de reactivar la anquilosada teoría-crítica arquitectónica y de vincularla de forma directa a la práctica. No obstante, en lugar de trascender sus proposiciones más renovadoras, como la voluntad de utilizar la historia sin ser subyugado por el corsé de la historiografía, se promovió la fetichización de la revista y su diseño gráfico, generando más coleccionistas que lectores.

A pesar de haber nacido con fecha de caducidad - se anunció que acabaría a los cinco años-, la revista extendió su inicial plan quinquenal y, durante casi una década, *San Rocco* fomentó un espacio de encuentro para una generación de arquitectos jóvenes que coparían en un futuro bienales, concursos internacionales y las posiciones universitarias más codiciadas. Al analizar las contribuciones a la revista, así como

las participaciones en congresos, exposiciones y actividades organizadas por ésta, es posible identificar una constelación de arquitectos, mayoritariamente europeos, nacidos entre 1965 y 1980, que podrían componer una teórica “Generación *San Rocco*”. Además de los previamente mencionados, destacan arquitectos y estudios como Atelier Kempe Thill, Johnston Marklee, Kuehn Malvezzi, Lütjens Padmanabhan, Monadnock, PlanComún, Productora, Sam Jacob, YellowOffice y 51N4E. A ellos se suman referentes teóricos como Irénée Scalbert, Fabrizio Gallanti, Christophe Van Gerreway, los socios de DOGMA: Martino Tattara y Pier Vittorio Aureli, y fotógrafos como Bas Princen. En el contexto compartido por esta generación, destacan algunos focos y localizaciones que actúan de nexo, como las ciudades de Milán, Venecia, Viena y Bruselas o universidades como la Berlage de Delft, la EPFL de Lausana y la USI de Mendrisio. A nivel disciplinar, les une un doble rechazo: por un lado, al ‘diagramatismo’ de la generación previa “SuperDutch” y, por otro, al pragmatismo neoliberal reinante en la academia estadounidense durante los años del cambio de milenio. Ideológicamente, la coexistencia de su producción profesional con ciclos económicos regresivos y la respuesta a los excesos de los *stararchitects* explican tanto la austeridad de sus proposiciones como algunas de sus posturas críticas.

La producción teórico-práctica de dos de sus fundadores, Kersten Geers y Pier Paolo Tamburelli, consolidados como figuras destacadas en el panorama internacional, permite apreciar las distintas visiones operativas de la historia que coexistían en *San Rocco*, donde ambos escribieron más de una decena de artículos. Paralelamente a su labor en OFFICE junto a su socio David Van Severen, Kersten Geers ha sido docente en universidades como la EPFL de Lausana, la USI de Mendrisio y el GSD de Harvard. En el libro *Without Content* (2021) se puede encontrar una selección de sus textos. Vinculado a su actividad académica, ha producido una serie de libros en colaboración con Jelena Pancevac, centrados en periodos específicos de la obra de algunos arquitectos. Estas publicaciones se caracterizan por el redibujado de las obras realizado por sus alumnos y la relectura de la producción de estos arquitectos a través de textos críticos y de las lentes de Bas Princen y Stefano Graziani. Este enfoque busca reinterpretar a estos autores desde la perspectiva de un proyectista contemporáneo, mostrando la aplicación práctica de la apropiación selectiva de diferentes arquitecturas.

En estas publicaciones se observa una atracción particular por las décadas de 1960 y 1970, un período en el que algunas figuras clave comenzaron a cuestionar abiertamente las proposiciones del Movimiento Moderno, a pesar de que su producción estaba aún dominada por sus códigos y técnicas. Por ejemplo, en *The Difficult Whole. A Reference Book on Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown* (2016), coeditado con Andrea Zanderingo, se describe cómo el profundo interés de Venturi “por la arquitectura como cultura lo convierte en un (leve) antagonista del Movimiento Moderno”. Sin embargo, se señala que, en el fondo, se trata de una riña familiar. Venturi no puede evitar seguir siendo un arquitecto moderno en esencia. En *The Urban Fact. A Reference Book on Aldo Rossi* (2021) destaca el interés en periodos concretos de la obra del arquitecto milanés, del cual Geers, en el número 6 de *San Rocco*, sostenía que en el cementerio de Módena “limpió su arquitectura de la última pizca del movimiento moderno ideológico en favor del reflejo de la vida tal como es: sin diagramas, sin utopía, sin proyección, solo ‘la presencia de las cosas’”. De manera similar ha puesto el foco en la obra de miembros del Team X mediante publicaciones como *Aldo & Hannie van Eyck. Excess of Architecture* (2023) y *Giancarlo De Carlo. Experiments in Thickness* (2024).

Pier Paolo Tamburelli, fundador de *San Rocco* y del estudio baukuh, también ha obtenido posiciones académicas en Milán y Viena. A raíz de su trabajo docente, produjo el libro *Grundkurs: What is Architecture About ?* (2023), en el que se resumen clases de iniciación al alumnado mediante las cuales el autor define su visión sobre la disciplina. En su publicación de mayor calado, *On Bramante* (2022), Tamburelli presenta un análisis de la obra y vida del arquitecto renacentista en el que las fechas

son escasas y no se sigue un orden lineal o cronológico. En el estudio se combinan citas de eruditos contemporáneos a Bramante entrelazadas con escritos modernos, afirmando que han sido empleadas “de forma libre”. Admite con franqueza que en sus páginas “no hay descubrimientos, ni siquiera nuevas aportaciones”. En lugar de presentar pruebas concretas, Tamburelli emplea el análisis histórico para articular una serie de posturas personales que retratan a Bramante como un arquitecto enfrentado a una época cuya complejidad es innegociable desde la propia disciplina, un profesional que “utilizaba las ruinas con el pragmatismo de quien repara un tractor con piezas de un viejo Ferrari”.

Mientras que en las publicaciones de Geers la apropiación de la historia se manifiesta como un elemento práctico para la elaboración del proyecto contemporáneo, para Tamburelli el análisis de la obra de arquitectos del clasicismo como la del italiano Bramante, del austríaco Johann Bernhard Fischer von Erlach o de los americanos McKim, Mead & White le sirve para conectar diferentes temporalidades con el presente. Su enfoque le permite explorar su visión personal del arquitecto contemporáneo que, pese a las transformaciones disciplinares, aún se ve ligado a principios inmutables que se remontan siglos atrás. En estas publicaciones sobre figuras históricas, Geers y Tamburelli están hablando de la actualidad y de su propia producción profesional. Geers expresa una parcial atracción por la estética del pragmatismo moderno, que también se manifiesta en la obra de OFFICE, mientras que Tamburelli encuentra en la biografía de los arquitectos del clasicismo las mismas tribulaciones sociopolíticas y obstáculos de cotidianidad a los que se enfrenta un arquitecto del siglo XXI.

La producción de estas dos figuras ejemplifica el potencial operativo que la historia y la teoría tienen para esta generación de arquitectos, así como su ambición y sus carencias. De forma consciente o no, en las páginas de *San Rocco* se compartió, a través de voces mayoritariamente masculinas, una visión eurocéntrica de la disciplina y una mirada selectiva hacia un pasado occidental. Ni sus temáticas ni sus propuestas presentaban una verdadera subversión del *statu quo*. Más bien, promovían la recuperación de ciertos valores alineados con una visión normativa de la profesión. Por ello, en contraposición a la mitificación otorgada a la revista por parte de sus seguidores, también han surgido voces críticas que cuestionan si, bajo sus proposiciones aparentemente liberadoras, se ocultaba la recuperación de una cierta ortodoxia.

Tamburelli y Geers representan dos facetas de la ambigua relación de *San Rocco* con la historia de la arquitectura, así como la ambición de la revista de conciliar teoría y práctica en un contexto contemporáneo. Esta ambición se vio eclipsada por un frustrante legado de celebridad y estilo, repleto de promesas incumplidas. Eran, al menos, promesas.

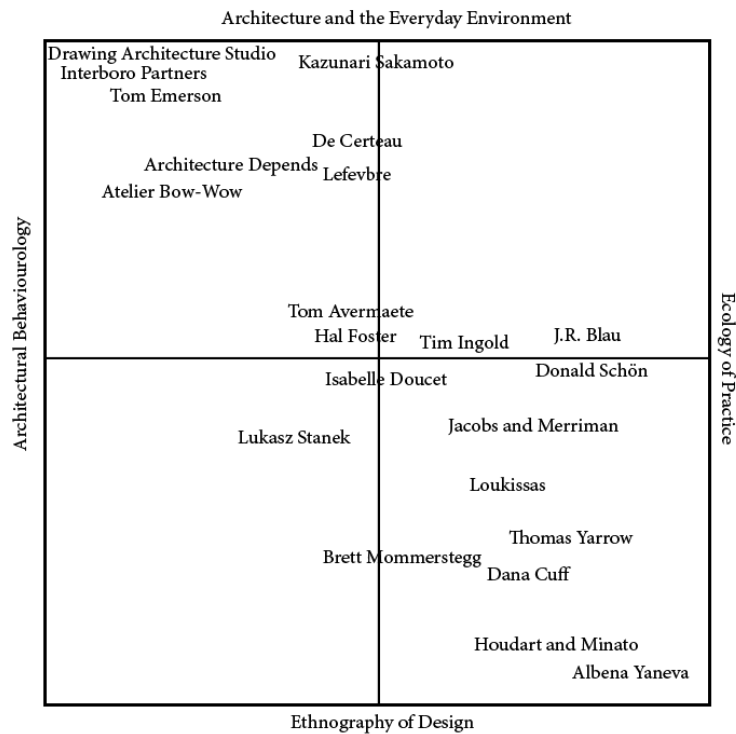
# Compilando voces de la etnografía en arquitectura: conductología arquitectónica / etnografía del proceso de diseño

Tomás Rodríguez Rivero

DOI:<https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5320>

El siguiente texto pretende reflexionar críticamente sobre el concepto de etnografía en arquitectura (*Architectural Ethnography*) desde dos enfoques diferentes: el arquitectónico y el antropológico. Es decir, por un lado, el entendimiento de la etnografía arquitectónica como el registro espacial a través del dibujo como principal herramienta para describir la realidad. Por otro, el enfoque sociológico, influenciado por los recientes avances en el campo de los estudios de ciencia y tecnología (STS), basado en la observación y la descripción de la práctica de la arquitectura a través de la aplicación de la teoría del actor-red (ANT). El texto intenta rastrear una genealogía histórica de estos dos enfoques, al tiempo que identifica literatura reciente de cada uno de ellos para precisar los matices de la forma en que entienden y definen la etnografía arquitectónica. Sin determinar si un enfoque es más válido que otro, se intuye en que modo la relación entre ambos y sus bibliografías asociadas podría ayudar a ampliar el campo y las definiciones de la propia etnografía en la arquitectura.

*The following text seeks to think critically on the definition of Architectural Ethnography from two different approaches: the architectural and the anthropological. Thus, on one hand, the understanding of architectural ethnography as spatial recording through drawing as the main tool to describe reality; on the other, the sociological approach based on the observation and description of architects practice through the application of STS theory and ANT to the office environment as the main source of knowledge. This piece aims to trace back a bibliographical genealogy of these two different approaches while identifying recent contemporary literature of each in order to precise the nuances of the way they understand and define architectural ethnography. Whether one approach or the other is more or less precise is out of the scope, but the relation between the two and their associated bibliographies might help to expand the field and definitions of architectural ethnography itself.*



La etnografía en arquitectura, como método, ha estado presente en la teoría y el discurso arquitectónico desde al menos la década de 1980 según diferentes estudios, tanto arquitectónicos como antropológicos. Dependiendo del enfoque, uno puede encontrarse, por un lado, con el arquitecto actuando como etnógrafo mientras lleva a cabo un análisis del lugar o una investigación de archivo a través de documentación histórica; o, por otro, como un sujeto de estudio para etnógrafos (de formación antropológica) que utilizan las oficinas de arquitectura y su forma de ejercer mientras diseñan y construyen como principal fuente de conocimiento. Este texto tratará de explicar y reflexionar sobre la literatura producida en torno a estos dos enfoques.

En primer lugar, si prestamos atención a los arquitectos que han reflexionado sobre la etnografía como herramienta descriptiva para captar y describir el entorno construido, deberíamos reconocer —como sugirió Yoshiharu Tsukamoto (Atelier Bow-Wow)— la teoría de Kazunari Sakamoto de finales de los años ochenta, que concebía la arquitectura como entorno. Atelier Bow-Wow profundizó en esa idea al comprender el carácter híbrido de los edificios modernos de Tokio, que dibujaron y mostraron cuidadosamente en *Made in Tokyo* (2001). Por aquel entonces, Tsukamoto y Kaijima probablemente habían leído el artículo de *Architectural Design* de 1998 de Sarah Wigglesworth y Jeremy Till “The Everyday and Architecture”, que incluye los famosos “Dining Table Drawings”. En consecuencia, todos ellos estaban probablemente familiarizados, con *La Invención de lo Cotidiano* de De Certeau de 1984 y con *La Crítica de la vida cotidiana* de Lefebvre de 1991; pero, lo que es más importante, con el ensayo de Hal Foster sobre los peligros de considerar a *El artista como etnógrafo* (1996) al adoptar técnicas *site-specific* como una forma de mecenazgo ideológico y sólo como otra nueva forma de *flânerismo* que elude toda crítica institucional.

Como método fundamentalmente contextual, la etnografía se postula como la técnica más útil para satisfacer la obsesión de las oficinas de arquitectura por el estudio y registro de lo cotidiano. Prueba de ello es la publicación *The Architectures of Atelier Bow-Wow: Behaviorology* (2010) que, según los autores, ilustra la aparición del concepto de etnografía a partir de la teoría y la práctica de la *conductología* en arquitectura. La investigación del comportamiento de las personas y los objetos en la ciudad a través de la etnografía (el dibujo y la

descripción de lo vivo y lo construido) ha definido durante mucho tiempo la forma de leer y diseñar los espacios de Atelier Bow-Wow y les ha consolidado como una de las principales voces en este campo. En consecuencia, diseñaron el Pabellón de Japón en la 16ª Bienal de Venecia (2018) y dirigen la Cátedra de *Architectural Behaviorology* en la ETH de Zúrich.

Recientemente, Momoyo Kaijima ha editado, junto con Andreas Kalpakci y Laurent Stalder, el número 238 de *Arch+*, *Architectural Ethnography* (2020), en el que se cuestionan qué significa que la arquitectura y sus profesionales se dirijan cada vez más al mundo de una forma etnográficamente descriptiva. Para ello, se basan en el llamado giro etnográfico y en el mantra de Okwui Enwezor de “desaprender la etnografía como algo necesariamente “malo”, sino como un ejemplo de jerarquía de poder”. En palabras de las editoras, la etnografía arquitectónica es “*un método con el que exploramos el mundo a través del dibujo para descubrir nuestros propios encuentros en los más diversos regímenes y redes o las potencialidades y ambiciones de una situación social*”. Al mismo tiempo, aunque reconocen la importancia de la antropología (los textos de Latour de los años noventa sobre el dibujo de campo y su capacidad de traducción) como la disciplina que más ha contribuido a cambiar el pensamiento arquitectónico en este sentido, la mayor parte de los textos y proyectos recopilados en el número son reflexiones y ejemplos de trabajo de campo donde el dibujo se aplica a lo construido a través de la lente de la etnografía para tratar de reflejar el mundo “tal y como es” al representarlo en detalle. Por ejemplo, Tim Ingold habla del proceso especulativo y experimental del dibujo a línea como herramienta descriptiva y de su valor; Tom Avermaete se remonta a la tradición descriptiva de la etnografía colonial a la hora de representar lugares inexplorados; y Tom Emerson, Drawing Architecture Studio o Interboro Partners muestran potentes dibujos pseudo-etnográficos de una «proximidad intensiva» al estilo de Atelier Bow-Wow.

En general, la revista adopta una actitud autoreflexiva que desarrolla una conciencia del desequilibrio de poder entre observador y observado. Sin embargo, una forma de hacer más reflexiva la etnografía en arquitectura —por utilizar las palabras de los editores— sería centrar toda esta conciencia crítica no sólo en esa relación, sino fundamentalmente en el observador (arquitecto) y en sus herramientas y métodos para poder aproximarse al entorno construido. En este sentido, los editores mencionan cómo “los etnógrafos han redescubierto recientemente su interés por la arquitectura y se han centrado especialmente en el proceso de diseño actual como una caja negra que podría examinarse y abrirse para contribuir a una mejor comprensión de cómo funciona el conocimiento implícito en los procesos de diseño”, pero poco se muestra en esa línea, excepto en el texto de Lukasz Stanek sobre arquitectura polaca tras la globalización socialista, donde usa la etnografía para llevar a cabo un análisis y descripción de las acciones de los estudios de arquitectura, en lugar de centrarse en los sujetos observados por los mismos.

Así, en lugar de desplegar intensas técnicas de dibujo para entender o diseñar lugares, estructuras urbanas u otros sitios de conocimiento social, la etnografía interesada en el propio proceso de diseño puede aportar nuevas reformulaciones sobre una práctica mediada y sesgada que observa unas realidades concretas al mismo tiempo que las diseña.

Dos publicaciones específicas del año 2009 escritas por autoras con formación antropológica; son, para la arquitectura, el punto de entrada más habitual a esta acepción alternativa de etnografía. Por un lado, la etnografía de la oficina OMA realizada por Albena Yaneva (*Made by the Office for Metropolitan Architecture. An Ethnography of Design*) se centraba en comprender la relevancia de determinados materiales de las maquetas de trabajo como herramientas importantes para dar forma al proceso de diseño y, por tanto, a toda la ecología de la práctica de la

oficina de Rotterdam. Por otro, Houdart y Minato (*Kuma Kengo. An Unconventional Monograph*) investigaron y siguieron por todo el mundo a los distintos actores implicados en el proceso de diseño y construcción de diferentes proyectos de la oficina de Kengo Kuma, tanto en Tokio como en París. Pero si lo que se pretende es rastrear con detenimiento cómo pueden aplicarse los métodos de investigación social a las prácticas arquitectónicas como objetos etnográficos de estudio, habría que empezar —como sugiere la propia Albena Yaneva— por el ensayo de J.R. Blau, *Beautiful buildings and breaching the laws*, de 1976, o por su libro posterior *Architects and Firms: A Sociological Perspective on Architectural Practices* (1984).

Yaneva también editó el segundo número de 2018 de la revista *Ardeth*, bajo el título *Bottega* que, según el consejo editorial, está interesado en cuestionar “cómo pueden responder los arquitectos a este estudio ecológico, etológico y pragmático, mientras ocupan simultáneamente la posición de objetos observados e investigadores”. El texto editorial de Yaneva, *New Voices in Architectural Ethnography*, recopila los textos que contienen aquellas etnografías históricamente relevantes que han ido consolidando este enfoque de la etnografía en arquitectura como etnografía de las prácticas de diseño. Su inserción en la teoría arquitectónica se remonta a la década de 1980, “cuando los investigadores en arquitectura trasladaron su atención de los productos —edificios y lugares— a los procesos de pensamiento y negociación durante el transcurso del proyecto”. En otras palabras, se refiere a todo lo que sale a la luz después del llamado *Practice Turn in Architecture* (Doucet 2015); o a todo aquello de lo cual la arquitectura sería dependiente, por utilizar los términos de Jeremy Till. Aunque *Architecture Depends* (2013) no es una etnografía al uso, sus anécdotas y descripción de elementos contingentes a la práctica arquitectónica también han estado en el ojo de la teoría arquitectónica y los estudios sociales desde las *Etnografías* de Yaneva y Houdart de 2009.

Cronológicamente, el texto editorial reconoce la importancia de publicaciones como *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (1983), de Schön, o su posterior *Educating the Reflective Practitioner* (1987), donde profundiza en los entresijos de la práctica reflexiva (*reflective-practitioning*) como forma de adquirir conocimientos mientras se ejerce la profesión. Sin embargo, si las etnografías de Schön se basaban en la práctica pedagógica, las primeras etnografías específicas en estudios de arquitectura fueron las realizadas por Dana Cuff en el sector de la construcción en Estados Unidos. *Architecture: The Story of Practice* (1992) sitúa la dimensión social de la arquitectura a través de la acción colectiva y sirvió para completar el anterior enfoque de J.R. Blau que, según Yaneva, se basaba en una perspectiva sociológica más tradicional y en métodos de datos cuantitativos contextuales. Otras publicaciones, como *Practising architecture* (2011) de Jacobs y Merriman, contribuyeron a este cambio del análisis cuantitativo al cualitativo y consolidaron el análisis de la práctica arquitectónica como una especie de red en la que el diseño, y sus fundamentos, surgen de complejas interacciones entre las partes interesadas.

El espectro de estas partes se amplió con la influencia de los Estudios sobre Ciencia y Tecnología (STS), la Teoría del Actor-Red (ANT) y los enfoques socio-materiales; lo que condujo a la consideración de muchos otros actores, humanos y no humanos, en el proceso de toma de decisiones sobre el diseño y sus negociaciones. El resultado fue el llamado «Giro Etnográfico en Arquitectura», tal y como afirma Yaneva en *Five Ways to Make Architecture Political. An Introduction to the Politics of Design Practice* (2017), donde las etnografías del proceso de diseño (*ethnography of design*) se llevan a cabo de forma exhaustiva mediante el contacto directo con los rituales de diseño, su software, los materiales para producción de maquetas, las obras, los archivos históricos y todos los actores interrelacionados que afectan a la cultura socio-material del proyecto de arquitectura. De hecho, algunas investigaciones ejemplares en este sentido son: el análisis que hace Yaneva de la

“vida social” del Museo Whitney (OMA) como objeto de diseño en *The Making of a Building: A Pragmatist Approach to Architecture* (2009); *Co-Designers. Cultures of Computer Simulation in Architecture* (2012) de Loukissas, o la etnografía de Houdart y Minato mencionada anteriormente.

Como consecuencia de la convocatoria a artículos de la revista, este número contó con nuevas (2018) “contribuciones experimentales que ponen a prueba los límites de las prácticas de conocimiento etnográfico existentes en los estudios de arquitectura apuntando hacia otras posibilidades”. Sin embargo, en lugar de compilar estas investigaciones y los valores de cada una de sus contribuciones a esta área; este texto pretende añadir a este conjunto un par de publicaciones recientes posteriores al número de *Ardeth*, que pueden ser útiles para completar esta genealogía de la literatura sobre etnografía en arquitectura. Además, las siguientes reseñas (si pueden llamarse así) de este par de libros, se basan en la lectura, pero también en entrevistas a los autores (2024) acerca de sus propias percepciones sobre la aplicación de métodos etnográficos en sus investigaciones.

Una de ellas es *Architects: Portrait of a Practice* (2019) de Thomas Yarrow. Probablemente una de las etnografías recientes más interesantes basada en el hecho de que su investigación presta atención, entre otras cosas, a una parte muy particular del proceso de diseño: las reuniones y la toma de decisiones. Yarrow pasó un largo periodo viviendo y trabajando con diez arquitectos de la oficina MHW (Miller+Howard Workshop, Chalford, Reino Unido) mientras realizaba un tipo de investigación que, como otras etnografías, han tratado de desvelar el conocimiento tácito-no verbal en el proceso de diseño arquitectónico, descifrando su confusa multiplicidad de voces. Yarrow, al entender la etnografía como un “encuentro muy intenso” (*Deep Hanging Out*, Renato Rosaldo), consigue retratar, por episodios, a los arquitectos no sólo como trabajadores profesionales cualificados, sino como personas con vidas ajenas a la arquitectura que se mezclan con la vida en la oficina en un proceso de influencia recíproca. El segundo capítulo, “Lives” (vidas), sirve de ejemplo de esto último al prestar especial atención a conceptos como “friendship” (amistad) —el libro es supuestamente el resultado de la exploración de una amistad entre el autor y el arquitecto director de la oficina investigada— “vocation” (vocación) o “working lives” (vidas laborales). Además, la etnografía de Yarrow es muy precisa a la hora de reconocer el papel del investigador en el propio trabajo de campo al convertirse en su propio informante y reflexionar continuamente sobre cómo es percibido y cómo afecta su presencia como observador al espacio de trabajo.

Con posterioridad, Yarrow ha publicado otras etnografías igualmente interesantes; por ejemplo, *The Object of Conservation: an ethnography of heritage practice* (2022). Sin embargo, la última aportación de interés para esta genealogía de textos es la publicación de Brett Mommersteeg, *Variations of a Building* (2023). El libro es el resultado de una tesis doctoral realizada entre 2016 y 2020, que utilizó la obra de OMA en Manchester, Aviva Studios (Factory International) 2015-2023, como principal caso de estudio sin tener el autor una formación específica en arquitectura. A nivel técnico, la investigación se centra en el diseño de las instalaciones del edificio, -a menudo desatendidas por la investigación en arquitectura- y, más concretamente, en las soluciones acústicas y su proceso de cálculo en los laboratorios de sonido. El enfoque de Mommersteeg está especialmente interesado en presenciar y captar los momentos en los que un edificio ‘se mueve’, en el sentido de cómo transita un proceso no lineal que configura las variaciones en su diseño. Igualmente replantea los conceptos de emplazamiento -qué constituye un sitio concreto como emplazamiento- y público -cuáles son los actores y los públicos potenciales que van a recibir un edificio-. Aunque se alinea claramente con otras etnografías multi situadas de la ecología de la práctica (*ecology of practice*) que han debatido y ampliado el concepto de “edificio en curso” (“*building-in-the-making*”); según el autor, la investigación

consiste en un “trabajo de campo etnográfico con arquitectos, ingenieros, políticos y expertos acústicos en lugares de participación pública”. Como casi toda la bibliografía citada en esta línea y la que está por venir, también analiza “las técnicas de participación en el acto de creación, los condicionantes de un proyecto de arquitectura y sus efectos políticos”.

A modo de conclusión, a lo largo del texto hemos presenciado cómo distintas publicaciones han reivindicado su relevancia en la aparición de la Etnografía en la Cultura Arquitectónica, ya sea a través de la aparición de la Conductología arquitectónica (*Architectural Behaviorology*) o a través de la Etnografía del Diseño (*Ethnography of Design*). Tanto los métodos etnográficos en arquitectura como la aproximación antropológica a la arquitectura, ambos de una “proximidad intensa”, están orientados a captar el tipo de conocimiento cotidiano que yace en los espacios de conocimiento social y urbano, o en la oficina de arquitectura donde tienen lugar las estrategias de diseño y las decisiones que afectan al entorno construido. La combinación, más que la discriminación de estos enfoques, podría ser una forma útil de entender cómo se obtiene el conocimiento arquitectónico a través de las etnografías espaciales, pero también cómo trabajan las oficinas de arquitectura para obtener dicho conocimiento. En este sentido, este texto puede ayudar a configurar una imagen global del problema en su conjunto.





# El espacio turístico en las arquitecturas radicales *Actif au Maroc* como paradigma

Emili Manrique Diaz, Eduardo Roig y Bruno Seve

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5322>

La arquitectura de carácter vacacional que sirvió al turismo de masas a mediados del siglo pasado cuestionó sus estrategias proyectuales de forma pareja a las de la crisis de la modernidad. Aquella arquitectura moderna de carácter positivista que solventaba objetivamente problemáticas de alojamiento vacacional se fue transformando en una arquitectura rica en referencias a aspectos vinculados a la subjetividad de los usuarios, respondiendo a la vez a los discursos teóricos coetáneos de carácter utópico. La llamada 'arquitectura radical' es un ejemplo de esta mutación, y también lo fue de la arquitectura turística en particular, donde encontramos una heterogénea aproximación a los imaginarios turísticos que establece conexiones entre arquitectura y el carácter hedonista intrínseco a lo turístico a través de la experiencia creativa y corporal de los usuarios. El proyecto *Actif au Maroc* es un paradigma de las propuestas arquitectónicas de carácter turístico desde el ámbito de la 'arquitectura radical'. Redactado bajo la dirección de los arquitectos Herman Grubb y Till von Hasselbach en 1971, aglutinó transversalmente propuestas de carácter espacial, performático y tecnológico de diversos actores adscritos al círculo radical vienes en un contexto geográfico desértico situado al sur de Marruecos. Esta investigación analiza un proyecto poco documentado hasta la fecha, vinculándolo a experiencias coetáneas y mostrándolo como referente para la formalización del espacio turístico contemporáneo, un ámbito que hoy exhibe una creciente proyección hacia lo sensorial y lo lúdico, frente a la representación y la mirada propias de la Postmodernidad.

*Tourist architecture for mass tourism in the mid-20th century questioned its design strategies, similar to the crisis of modernity. This modern architecture, with a positivist approach, objectively solved the problems of holiday accommodation. It later transformed into architecture rich in references to users' subjectivity, while also responding to contemporary utopian theoretical discourses. Radical architecture is one of the paradigms of this shift, especially in tourist architecture. It presents a diverse approach to tourist imaginaries, connecting architecture with the hedonistic nature of tourism through users' creative and bodily experiences. The Actif au Maroc project is an example of touristic proposals from the field of radical architecture. Drafted by architects Herman Grubb and Till von Hasselbach in 1971, it brought together spatial, performative, and technological proposals from actors in the Viennese radical circle, in a desert setting in southern Morocco. This research analyzes this little-documented project, linking it to contemporary experiences. It highlights the project as a reference for the formalization of contemporary tourist spaces, a field increasingly focused on sensory and playful aspects, as opposed to the representation and gaze of postmodernity.*

Turismo  
Espacio turístico  
Performático  
Arquitectura radical  
Ocio

Tourism  
Tourism space  
Performative  
Radical architecture  
Leisure



Fig. 01.  
Catálogo del proyecto  
*Actif Au Maroc*. HA Schult,  
*Actif au Maroc*, 1972.

## Emili Manrique Díaz

Universidad Politécnica de Madrid  
emilio.manrique.diaz@alumnos.upm.es  
ORCID ID: 0000-0002-5294-1561

## Eduardo Roig

Universidad Politécnica de Madrid  
e.roig@upm.es  
ORCID ID: 000-0003-1984-808X

## Bruno Seve

Universidad Politécnica de Cataluña  
bruno.seve@upc.edu  
ORCID ID: 0000-0002-0600-1923

## Introducción al concepto de espacio turístico

La investigación tiene como objetivo central esclarecer el marco teórico que alimenta a la corriente de arquitectura radical turística desarrollada entre los años 60 y 70 del pasado siglo. Para ello, se plantea una doble metodología que combina la síntesis epistemológica de las teorías existentes en torno al concepto de *turismo* en el paso de la Modernidad a la Postmodernidad, con un caso de estudio paradigmático como es el proyecto *Actifau Maroc*, firmado en 1971 por los arquitectos Herman Grubb y Till von Hasselbach.

Aún teniendo entre sus herramientas de proyecto estrategias vinculadas a la representación, las arquitecturas radicales de los años 60 y 70 del pasado siglo formularon una crítica a la primacía de la misma en la definición del espacio arquitectónico. En referencia a esta oposición categórica compartida por los radicalismos europeos, Maigayrou, F. (2003) apunta que “[...] no se trata ya únicamente de sancionar un rechazo a la Modernidad, a producir a toda costa, sino un rechazo al ‘mundo de la representación’, el espectáculo, el simulacro, para retomar los términos de una crítica política que desde Henri Lefebvre o Guy Debord, hasta Jean Baudrillard parecía encerrarse en una moral de la negación”<sup>1</sup>. Es esta condición crítica y especulativa con el medio, en su capacidad de imaginar otros futuros alternativos, la que habrá de nutrir los proyectos radicales propuestos en aquellos años. Tómese aquí la acepción *radical* tanto en el sentido de ‘propuesta extrema’, como en el que designa la palabra ‘raíz’ en relación a una arquitectura que se cuestiona sus orígenes.

Desde ciertas aproximaciones al espacio turístico arquitectónico, el discurso en torno a la (re)presentación arquitectónica advierte la necesidad de hacer partícipe a la comunidad usuaria como conjunto espectador de la ficción proyectada y finalmente construida. El propio Lefebvre (1973) realizó la siguiente aseveración a propósito de la cualidad fenomenológica y social que incorpora el espacio arquitectónico al ser percibido o habitado:

*“el espacio del placer no puede consistir en un edificio, un conjunto de ‘salas’, locales fijados por sus funciones...[...] Sería más bien el campo, o un paisaje, un espacio genuino, un espacio de los momentos: los encuentros, la amistad, la fiesta, el descanso, la calma, la alegría, la exaltación, el amor, la voluptuosidad, y también el conocimiento, el enigma, lo desconocido, el saber, la lucha y el juego”<sup>2</sup>.*

El proyecto de arquitectura pronto asumió el paso de la *pauta funcional* hacia otras ecologías más complejas, donde las certezas tecnológicas se mezclaban con los intangibles del mundo sensorial que aportaba la experiencia del sujeto. Durante la década de los 60 y hasta mediados de los 70 surgieron numerosas propuestas de una arquitectura experimental y de cierto carácter aún utópico, englobadas en la llamada corriente de ‘arquitectura radical’, cuyas premisas venían definiéndose desde la primera crisis de la Modernidad a principios de la década de los 50<sup>3</sup>. Una Modernidad que ya no ofrecía las oportunidades necesarias para la comprensión y renovación urgente del orden cotidiano individual. Nos encontramos en un momento en que Tinguelay termina de asesinar la escultura, Warhol la pintura y los situacionistas el pensamiento político<sup>4</sup>.

En esa situación de reinención del entorno del sujeto en relación con la sociedad que le rodea, donde aspectos de mayor subjetividad adquieren importancia, la aportación de Henri Lefebvre y Guy Debord para vehicular estas aspiraciones serían clave. Ambos autores se referirán al fenómeno turístico al ubicarlo también dentro de esa cotidianidad del sujeto, en su naturaleza dinámica, en la vocación nómada inherente al individuo o, al menos, necesaria para habitar las propuestas arquitectónicas en el espacio urbano en que el goce plantea un concepto capital de la dimensión subjetiva del espacio social radical<sup>5</sup>. Lefebvre (1973) definió el concepto de espacio turístico en *Hacia una arquitectura del placer*, y lo hizo desde una visión contradictoria. El ensayo de Lefebvre pone en evidencia la duda frente a la presión que el sistema económico ejerce sobre dicha realidad, haciéndolo mutar de un espacio de uso a un espacio de cambio. Esto sucede

1. F. Maigayrou, “Radicalismos europeos,” en *Arquitectura radical* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, 2003), 287-288.

2. H. Lefebvre y L. Stanek, *Towards an Architecture of Enjoyment* (Londres: University of Minnesota Press, 2014; manuscrito original, 1973).

3. F. Jarauta, “Arquitectura radical,” en *Arquitectura radical* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, 2003), 11-15.

4. J.L. Maubant, “De una utopía, la otra,” en *Arquitectura radical* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, 2003), 289-290.

5. P. Jiménez, “El goce (la jouissance) en el espacio: Fundamentos lefebvrianos para una arquitectura del goce,” en *Actas del Congreso Iberoamericano Redfundamentos* (Madrid: Volumen, 2017), 807-816.

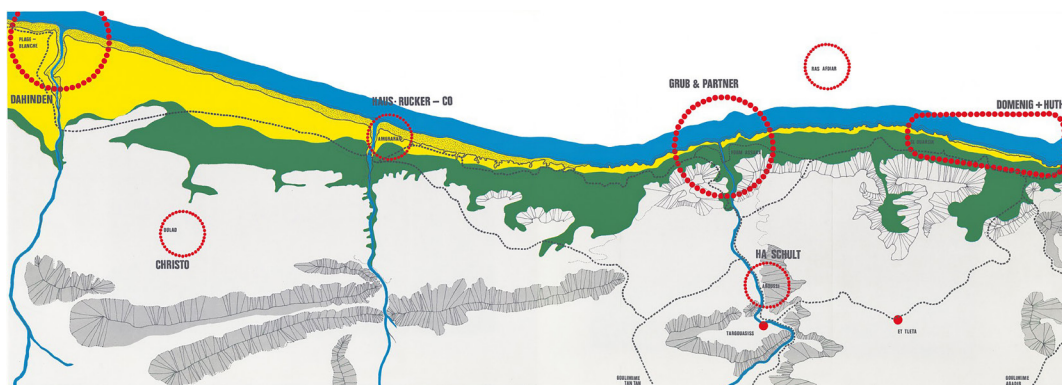


Fig. 02. Mapa de intervenciones en la región de Ifni desarrollado por Hermann R. Grub. Actif au Maroc, 1971.

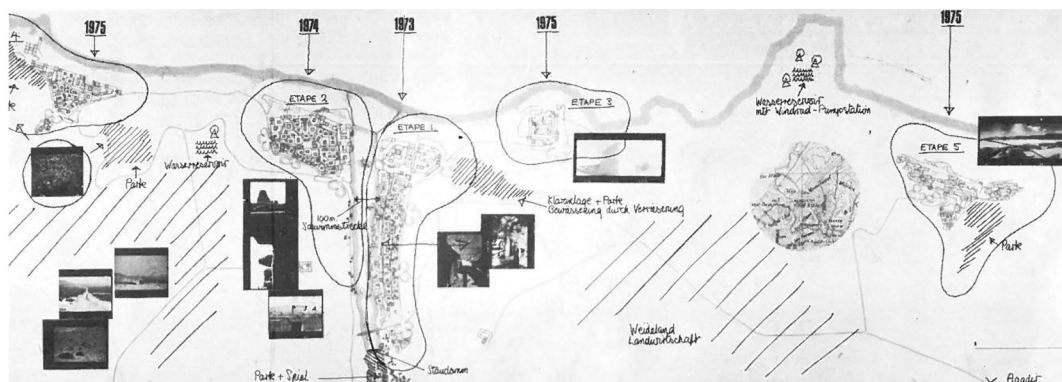


Fig. 03. Disposición en el territorio de las implantaciones previstas del proyecto Foun Assaka de Grub-von Hasselbach, 1971.

6. I. Martínez, "Henry Lefebvre, en busca del espacio del placer," en *Hacia una arquitectura del placer* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2018), 13-57.

7. Lefebvre, Op. Cit., 88.

8. F. Maigayrou, Op. Cit., 2.

9. M. Luengo, "La arquitectura radical: Cinco puntos para una redescipción teórica" (tesis doctoral, Madrid: Universidad Europea, 2015), <http://hdl.handle.net/11268/4755>.

10. *Ibidem*. 62.

aún desde el convencimiento de la cualidad emancipadora que la vertiente hedonista, y por lo tanto íntima y subjetiva, puede ofrecer para la concreción de este espacio que apoye la emancipación del individuo en relación con la colectividad<sup>6</sup>. La tesis de Lefebvre influirá en la significación y concreción de una arquitectura, ya en ese momento, reducida a *comunicación y representación*. Ante esta situación, Lefebvre propuso una utopía de lo concreto, donde lo sensual y lo sensorial, el cuerpo del sujeto, en definitiva, actúa como demiurgo de condicionantes, de encuentros y de momentos en el espacio turístico.

El sujeto activo que participa de la utopía concreta se erige frente al sujeto pasivo abocado a la observación de lo representado, a la mirada. El cuerpo actúa así como receptor y como interlocutor en el espacio turístico alejándolo de cualquier herramienta de, "(...) la ideología de la imagen y del lenguaje (...) el reino de la retórica publicitaria, de signos y significaciones, en un espacio social donde la referencia al cuerpo ha desaparecido, suplantada o sustituida por la sola referencia al discurso"<sup>7</sup>.

### Marco teórico de las arquitecturas radicales

Las arquitecturas radicales adaptan las premisas que sugieren las segundas vanguardias -pop art, minimalismo, *land art*, *performance art*, ...etc.-, en pro de lo performático, lo corporal, y en la relación que mantiene el sujeto con el espacio y la colectividad. Es en esta tesitura donde la experiencia artística se vuelve catalizadora del discurso. Estas propuestas arquitectónicas surgidas en ámbitos geográficos dispares, aunque con foco en Italia, Austria y el Reino Unido, desarrollaron sus propuestas paradigmáticas entre 1960 y 1975, no tanto con una vocación clara de ser ejecutadas sino como propuestas de reflexión sobre las bases, los fundamentos de la arquitectura<sup>8</sup>. Su actividad se desarrolla en ese momento de transición hacia una llamada Postmodernidad, donde la sociedad post-industrial está definiendo las formalizaciones arquitectónicas que la representarán. Ese breve y dinámico período concretará los intereses que se plasmarán en las propuestas radicales, donde la crítica política y social, la influencia de las segundas vanguardias, y la mediación del cuerpo y el activismo ambiental<sup>9</sup> serán referencias conceptuales con vocación de hacer presente la experiencia artística en la cotidianidad del sujeto.

Los instrumentos proyectuales para dicha formalización tomaron como referencia una multiplicidad de fuentes heterogéneas. Entre ellas se podrían citar desde el imaginario pop -ya reinterpretado por Archigram y desarrollado desde una cadencia próxima al minimalismo-, la riqueza de planteamientos teóricos vinculados a la cotidianidad de los Smithson, la imaginería sintética y sofisticada de Cedric Price, hasta la mencionada carga intelectual de carácter político y espacial del Situacionismo y sus predecesores, llegando al grupo COBRA. Es en esta línea más vinculada a la expresión artística, donde acontecen las experiencias de marcado carácter performático y corporal que se desarrollaban en el continente europeo, especialmente, en el entorno vienés.

Las arquitecturas de carácter radical mantuvieron ciertas invariables, tanto en los proyectos finalmente ejecutados, como en los desarrollados conceptualmente. Por una parte, desarrollaron una actitud crítica con la disciplina arquitectónica y se cuestionaron premisas que la han definido tradicionalmente y que la Modernidad no habría superado y, por otra parte, convirtieron su naturaleza en un discurso que incluso cuestiona la necesidad de una materialidad efectiva de la disciplina para mutarla hacia una forma de pensamiento, como lenguaje propio más allá de la construcción<sup>10</sup>. En consecuencia, el proyecto radical ofrece la posibilidad de transversalidad de actuación con otros campos disciplinares vinculados al hecho creativo, pero alejados en ocasiones de la espacialidad. Se establece, por lo tanto, un cuerpo teórico donde se encuentran definitivamente lo efímero y lo perdurable, la multiplicidad de escalas, desde el traje a la megaestructura, de la sensualidad de lo táctil a la virtualidad de lo gráfico. En definitiva, aquellos proyectos de arquitectura radical ofrecían la concreción de una herramienta de diseño en un sentido amplio, donde emergían nuevos protocolos y la incorporación de lo lúdico mediaban como estrategia colectiva, ofreciendo la concreción de nuevos paradigmas.



Fig. 04.  
Fotomontaje con  
fotografías de  
arquitectura vernácula y  
de Grub-von Hasselbach,  
1971.



Fig. 05.  
Paisajes biocinéticos de  
HA Schult, Foun Assaka,  
1971.

11. R. Kistler y J. Díaz, “Las vanguardias de los sesenta y la experiencia turística,” en *La gran experiencia: La comuna de Otto Muehl en La Gomera* (Valencia: Editorial Concreta, 2018), 9-36.

12. A. Branzi, “La arquitectura soy yo,” en *Arquitectura radical* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, 2003), 16-25.

13. Grub, H. “Actif au Maroc”. *Architektur Aktuell*. Marzo. (1972), 25-28.

14. G. Candilis, “Vers une architecture du loisir,” en *L'Architecture d'aujourd'hui*, vol. 15 (abril-mayo 1967).

15. Grub, Op. cit, 26.

16. E. Koska y H. Schult, *Actif au Maroc* (Múnich: Maghreb Consultin Baubetreuung, 1973)

17. *Ibidem*. 17.

Finalmente, intervendrá la síntesis con la experiencia artística, con el acontecimiento más que con la obra como producto cerrado. Una sensibilidad que ve en ese ámbito un atisbo de autenticidad que satisface los deseos de liberación frente a la mediatización del entorno, una defensa del hedonismo, el placer y el juego del ámbito artístico<sup>11</sup> del que se quiere impregnar el proyecto arquitectónico vinculado a la sociedad. El turismo, que todavía no era necesariamente un producto exclusivamente mercantilizado, y que aún era considerado un ámbito donde la persona podía emanciparse socialmente, ofrecía un campo para experimentar con la naturaleza de la experiencia íntima del sujeto en la excepcionalidad de ese momento de ocio. En esta situación, la arquitectura radical que asume la utopía como dato inicial de trabajo y la desarrolla de modo realista<sup>12</sup> encontró en las propuestas turísticas un programa apropiado para desarrollar sus planteamientos.

### **El caso paradigmático de Actif au Maroc (1972)**

Si bien la definición del proyecto radical es amplia, gran parte de las premisas que lo sustentan se establecerán conjuntamente en la implantación a gran escala que significaba la propuesta *Actif Au Maroc* [Fig. 01]. Un proyecto de carácter turístico que representó un hito en cuanto a su vocación de aglutinar la visión transversal de artistas y arquitectos vinculados a la arquitectura radical vienesa, especialmente activa y prolífica en aquellos años. El proyecto dirigido por Hermann Grubb y Till von Hasselbach, por encargo de una empresa germano-marroquí en 1971, [Fig. 02] se desarrolló en la región de Ifni, situada en la costa atlántica marroquí al sur de la ciudad de Agadir que, previo al terremoto de 1960, había sido un foco pionero en el turismo de masas<sup>13</sup>. En este sentido, la experiencia de implantación turística no era inédita, pero sí la vocación en el planteamiento que demandaba “ideas no convencionales” frente al nuevo turismo de masas. El conjunto de agentes que desarrolló el proyecto estaba compuesto por estudios de arquitectura y artistas de prestigio, como los equipos Haus-Rucker-Co., Domenig-Huth y Grubb-Hasselbach, así como los artistas HA Schult o Christo y Jeanne-Claude.

En el territorio despoblado de la región de Ifni, con eje en el valle de *Foum Assaka* [Fig. 03], se dispusieron seis enclaves donde cada uno de los equipos habría de ofrecer una propuesta vinculada a aspectos de la experiencia turística, manteniendo una lógica e interconexión común. Toda la densidad de los planteamientos radicales se diseminaba por la región formalizándose en intervenciones de carácter extremo, desde lo efímero a lo íntimamente arraigado al entorno natural. Así, la premisa *Vacaciones = Descanso + Experiencia* de Hermann R. Grub, que recordaba en su estructura a las hipótesis de Joffre Dumazedir y Georges Candilis en cuanto a cierta objetivización de lo que representaba el turismo<sup>14</sup>, estaba presente en el carácter de todas las intervenciones, primando lo experiencial en pro de una identificación de la vida del individuo con lo artístico y con la libertad individual<sup>15</sup>.

Si la representación y el simulacro de lo vernáculo son los parámetros que empiezan a regir las características del espacio turístico en los destinos ya establecidos de la cuenca mediterránea, aún persisten iniciativas como *Actif au Maroc*, que ven en la actividad turística un ámbito suficientemente flexible y próspero para desarrollar experiencias transgresoras que conecten el espacio turístico con la experiencia creativa del sujeto turístico primando la movilidad desde lo performático y lo lúdico, lo sensorial del paisaje y la arquitectura radical como contenedor desde el convencimiento de que “un hotel familiar o un hotel de lujo no satisfarán las demandas del turista del futuro. El turista busca unas vacaciones alejadas de las presiones sociales. Quiere contar con la máxima libertad para el desarrollo individual”<sup>16</sup>.

En definitiva, como el propio arquitecto suizo Justus Dahinden comenta en la memoria del proyecto: “la actividad vacacional significa participación, cambio de roles y jugar sin egoísmo grupal. De esta manera, el relax se convierte en una función real, posible en un entorno urbano rehumanizado”<sup>17</sup>. También lo describe así el escritor Hans Magnus Enzensberger: “un intento radical de romper las barreras del turismo se manifiesta en las decisiones (...) que desean poner fin a la sagrada ceremonia de “ver-sitios”. Han intercambiado “ver-sitios” por “ver-vidas” (Koska y Shult, 1973).

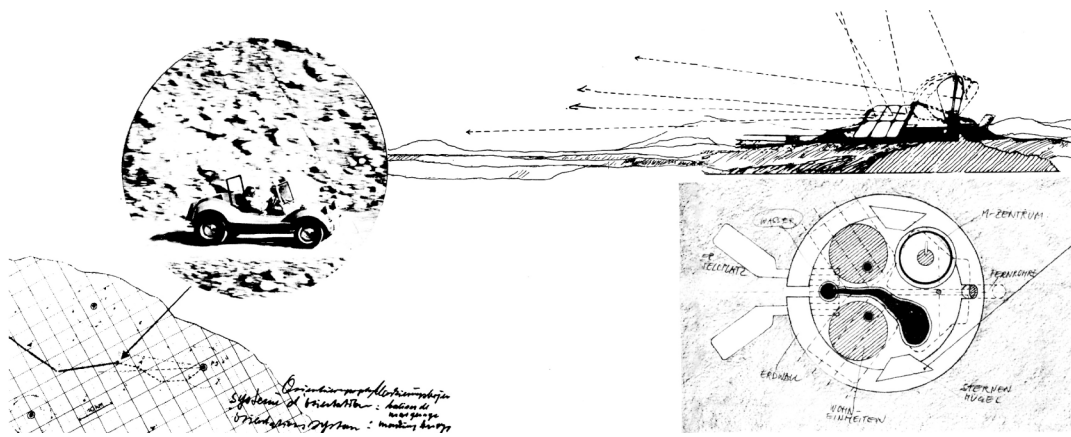


Fig. 06.  
Psi-Point de Haus-  
Rucker-Co, 1971.

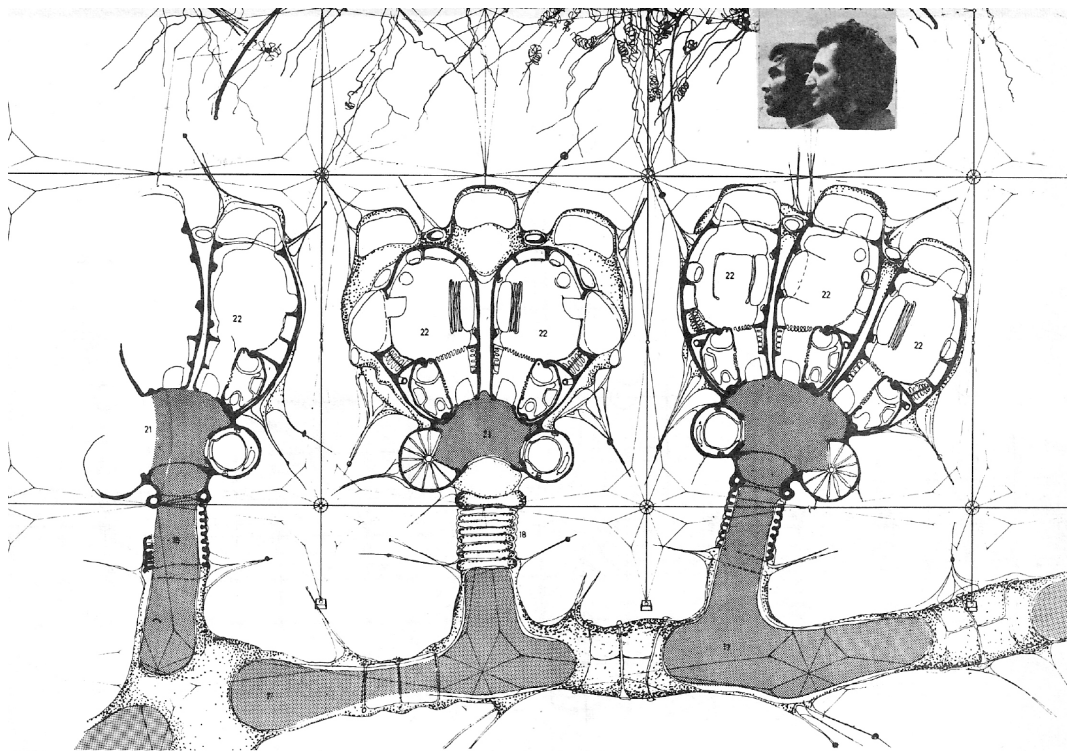


Fig. 07.  
Estudio de detalle de  
unidades de habitación.  
Domenig-Huth., Floraskin,  
1972.

18. Ibidem. 18.
19. Ibidem. 40.
20. Ibidem. 51.
21. Ibidem. 63.

*Actif Au Maroc* se posa sobre un paisaje natural estableciendo estrategias de colonización y adquiriendo su fisonomía para convertirlo en un asentamiento turístico mediante la superposición de diversas capas físicas y experienciales, desde asentamientos urbanos hasta intervenciones artísticas hilvanadas por una red de comunicaciones virtual y física. La experiencia artística es parte esencial del carácter del conjunto, una experiencia que interpela al usuario, a su vertiente psicológica y que pretende desvelar nuevas reacciones en el mismo, “los turistas (...) han encontrado una apertura a un nuevo mundo de experiencias, que también deberán decidir entrar en un nuevo nivel de conciencia”<sup>18</sup>. El contexto geográfico immaculado que apostaba por “un país libre, amplio para el turismo total”<sup>19</sup>, y las referencias a la obra del etnógrafo francés Claude Levi Strauss publicada en 1955 *Tristes Trópicos*, evidencian cierta fascinación por lo primitivo, aún muy vinculado con la lógica del viaje romántico.

La intervención más cercana a esta lectura, que pone en valor la arquitectura tradicional en tierra y propone utilizarla como sistema constructivo para la implantación central, es la de Grub-Hasselbach en la zona de *Foum Assaka* [Fig. 04]. El proyecto, un poblado para 5.300 turistas y 1.800 residentes estables, reinterpreta la trama de los asentamientos urbanos cercanos y ensalza la adaptación al medio geográfico en la disposición de patios, atrios y habitaciones amplias y sombreadas. Una operación de camuflaje en el entorno construido donde no se reinterpreta la arquitectura vernácula convirtiéndola en lenguaje, sino que se subrayan sus cualidades relacionadas con la sensorialidad de los usuarios en cuanto al acondicionamiento climático y solar en un entorno adverso, en términos de confort acústico en un proyecto de inevitable densidad, y en cuanto a cualidades hápticas dotadas de un significado funcional. *Foum Assaka* es el centro estratégico del conjunto del proyecto *Actif Au Maroc* y el polo neurálgico para reportar el conjunto de actividades turísticas mediante el uso de tecnologías vinculadas a la comunicación. Esas tecnologías, auténtica red de comunicaciones que entrelaza las diversas intervenciones sobre el paisaje, se plantea desde una vertiente lúdica, como herramienta para potenciar la interrelación entre los usuarios, convirtiéndola en sí misma en una experiencia más.

El valle alrededor de *Foum Assaka* acoge la intervención biocinética del artista de origen alemán HA Schult [Fig. 05], una extensa y densa plantación de microorganismos, un jardín dinámico cromáticamente que metaforiza la capacidad resiliente de lo natural para colonizar territorios, pero interpelando al observador. Se trata de promocionar “áreas que alejan nuestro pensamiento de la funcionalidad habitual hacia áreas de dimensiones estéticas”<sup>20</sup>. Schult formalizaría de esta manera, a gran escala, la instalación presentada en la Documenta de Kassel de 1972, donde representó procesos dinámicos de naturaleza biológica en un foro donde el arte como representación visual estática entraba en crisis.

Haus-Rucker-Co vincularía su propuesta *PSI-Point* [Fig. 06] al carácter nómada del sujeto al que dirigen su proyecto en el espacio abierto del desierto, proclamando el viaje en ese paisaje como un viaje interior. Así, Haus-Rucker-Co proyectó un lugar para 90 personas dispuesto como un oasis tecnológico, formalizado en un imaginario tecnológico de poliésteres, y espuma de PVC reflectante. Una burbuja autónoma como base situada en un paisaje que ha de favorecer la experiencia de los sentidos desde la desorientación del turista ante el medio desértico al que se expone. Su participación se justificaba desde la memoria de *Actif Au Maroc*, por la explícita relación de sus propuestas con lo sensorial: “construyen objetos. Objetos para la activación psíquica y física. Objetos en los que puedes entrar, sobre los que puedes tumbarte, que puedes agarrar visual y acústicamente”<sup>21</sup>.

Inciendiando en el carácter artístico de la intervención, Hermann R.Grub propuso la experiencia del trayecto, de la movilidad por el paisaje desértico como experiencia performática; no una arquitectura edificada, sino una acción. Los *jeeps* autónomos con los que los turistas deambulan por el territorio, antes de colores vivos que alteran el paisaje y se comunican mediante radio, trazan recorridos entre las diferentes bases y el aeropuerto de Ifni.

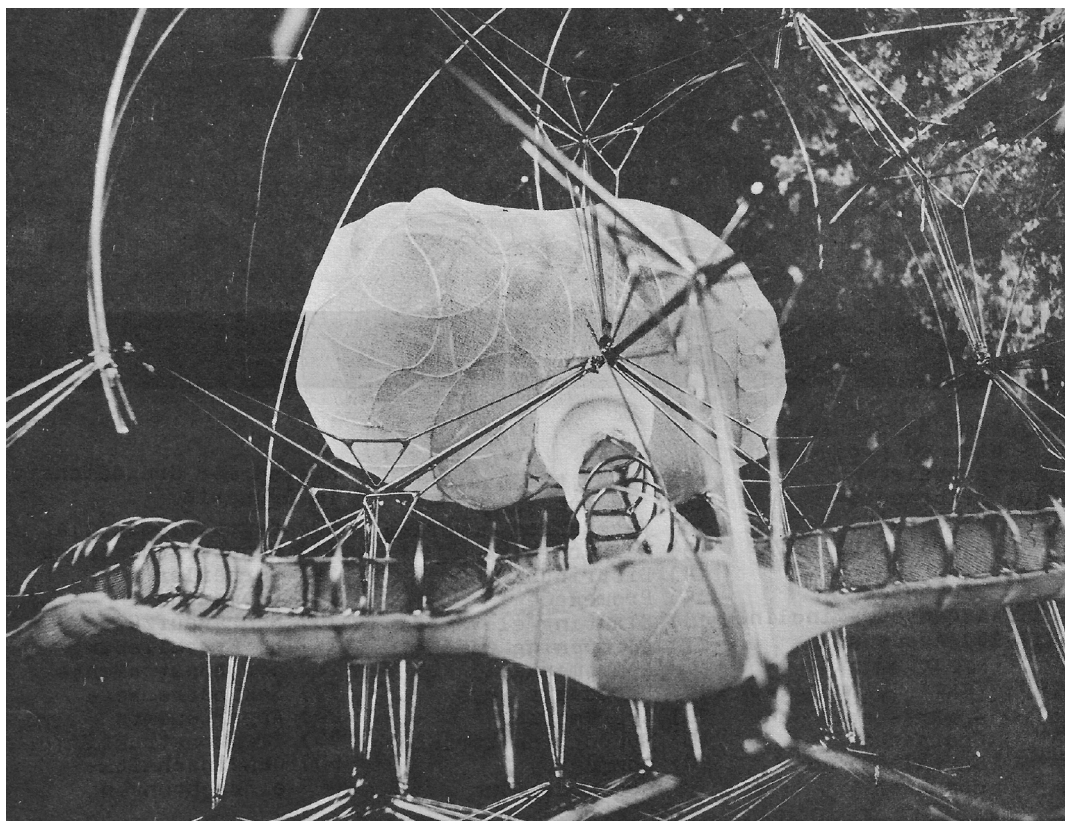
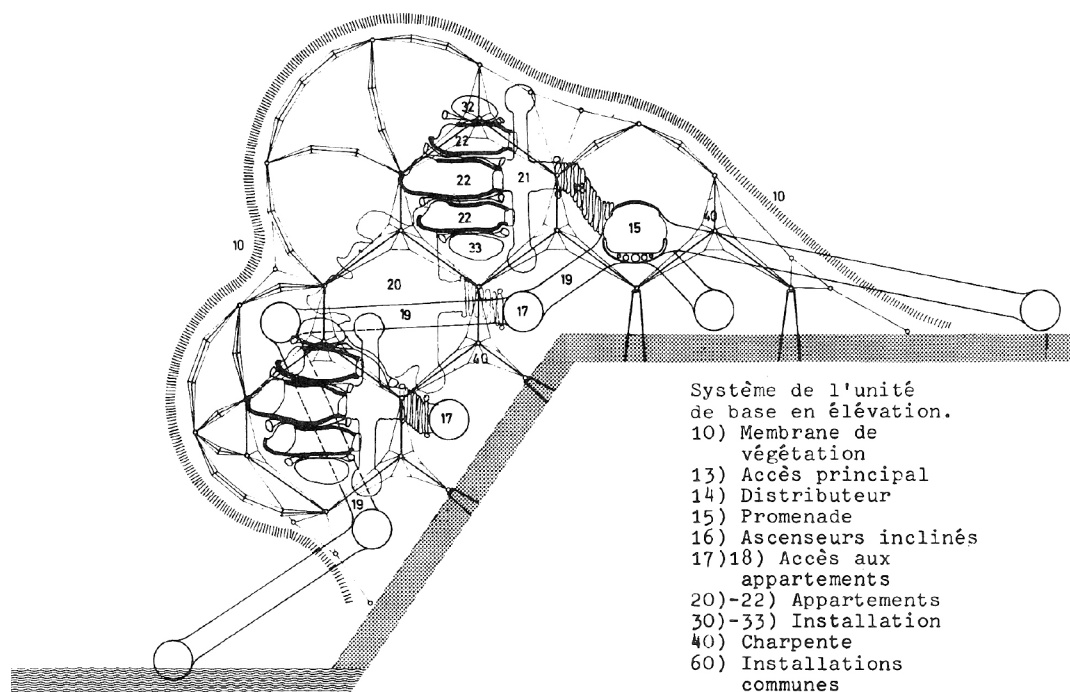


Fig. 08.  
Detalle de maqueta con  
conexión entre corredores  
y unidades de habitación.  
Domenig-Huth., Floraskin,  
1972.



- Système de l'unité  
de base en élévation.
- 10) Membrane de  
végétation
  - 13) Accès principal
  - 14) Distributeur
  - 15) Promenade
  - 16) Ascenseurs inclinés
  - 17)18) Accès aux  
appartements
  - 20)-22) Appartements
  - 30)-33) Installation
  - 40) Charpente
  - 60) Installations  
communes

Fig. 09.  
Detalle de planta de  
propuesta. Domenig-  
Huth., Floraskin, 1972.

El proyecto *Floraskin* [Fig. 07, 08, 09 y 10] ideado por el equipo Domenig-Huth, es la propuesta de carácter arquitectónico de mayor complejidad y definición presentada en *Actif au Maroc*. El programa hotelero del conjunto preveía la construcción por fases de todo el complejo hasta una magnitud de 25.000 camas. Günther Domenig y Eilfried Huth ya eran arquitectos de cierto prestigio, autores de proyectos como el desarrollo urbano de Ragnitz en Austria elaborado en 1963, con un marcado carácter metabolista. Dispuesto en una situación privilegiada de acantilados frente al océano Atlántico, *Floraskin* será un paso más en esa dirección de carácter urbano, en que una *hipertecnificación* del proyecto permitiría la concreción de megaestructuras de carácter orgánico tanto formalmente como programáticamente, sistemas modulares que permitirían la colonización del territorio generando vacíos irregulares donde fomentar la interacción entre los usuarios. El conjunto estaba recubierto por un velo a modo de cubierta vegetal compuesta por humus, polen y cultivos de regadío, que se relacionaba con el paisaje de manera similar a la propuesta de HA Schult. *Floraskin* definía un espacio arquitectónico de carácter turístico íntimamente vinculado a la experiencia, tanto en el carácter orgánico de sus celdas de habitación, como en el espacio abierto entre las mismas y las estructuras de comunicación que quedaba protegido por una membrana vegetal como alegoría de un discurso ecológico incipiente. Un proyecto dirigido a evocar una cierta cualidad onírica y sensorial en la comunidad turística, aunando mirada y cuerpo, representación y corporalidad.

La heterogeneidad de las implantaciones que formaban parte del conjunto turístico quedaba cerrada por la intervención de Christo y Jeanne-Claude en la zona de *Dulad*. El embalaje de un macizo rocoso mediante textiles y aire comprimido que, definitivamente, convertiría el conjunto de *Actif Au Maroc* en un producto turístico de carácter experiencial. Christo y Jeanne-Claude ya habían realizado intervenciones de envergadura y con repercusión en los medios, por lo que se pretendía utilizar su intervención con la vocación de atraer el interés general.

A modo de consideración final, cabe señalar que, al margen de la utilización de estrategias de *marketing* turístico para dotar de la necesaria viabilidad a la implantación, la naturaleza del producto turístico que se ofrecía en *Actif au Maroc* se adscribe a las premisas de una experiencia participativa del sujeto turístico donde se ponía en valor la percepción sensorial, la experiencia performática, en un entorno abierto a acontecimientos inesperados. El proyecto arquitectónico se elaboraba alineado a esa narrativa y atendiendo a una riqueza de escalas, desde aproximaciones más vinculadas al paisaje, hasta el diseño de espacios acotados como las unidades de habitación. Entre esas escalas dispares, se establecen nexos de relación que bien podrían pautar las reglas de colonización del territorio, como definir ámbitos más focalizados en el mismo, llámense hitos. De esta manera, la misma heterogeneidad que caracteriza la naturaleza de la arquitectura radical se hace presente en la propuesta de *Actif au Maroc*, transversalidad de disciplinas anidadas en el desarrollo de un espacio turístico complejo y vinculado a la experiencia íntima y colectiva de la comunidad turística.

## Conclusiones

Esta investigación ha comenzado revisando las premisas teóricas que definieron las arquitecturas radicales de carácter turístico, evidenciando en su momento una oportunidad para responder a las demandas de ciertas teorías coetáneas que veían en lo lúdico y el ocio, por tanto, en el ámbito turístico, un campo idóneo para definir maneras de habitar de cariz utópico. El corpus teórico subyacente situó al sujeto en el centro de la escena arquitectónica y tomó su cuerpo como eslabón central en la cadena de arquitectura. Así, el espacio de uso auspiciado por la Modernidad se tornó en espacio de cambio con la llegada de la Postmodernidad.

Este discurso inicial que asumía la condición existencialista inaugurada a comienzos del siglo XX, vino a incorporar a lo largo del siglo las diversas conquistas sociales del proceso de individuación. Los diferentes *yoes* vendrían a definir los nuevos perfiles del turista, sumando una mayor complejidad al proyecto de arquitectura turística. Hoy, el proyecto de arquitectura turística es un producto poliédrico que alienta un consumo diverso. Hay propuestas que llegan a incorporar toda una ficción virtual para satisfacer a las diferentes identidades digitales que encarnan los turistas. Así mismo, la perspectiva

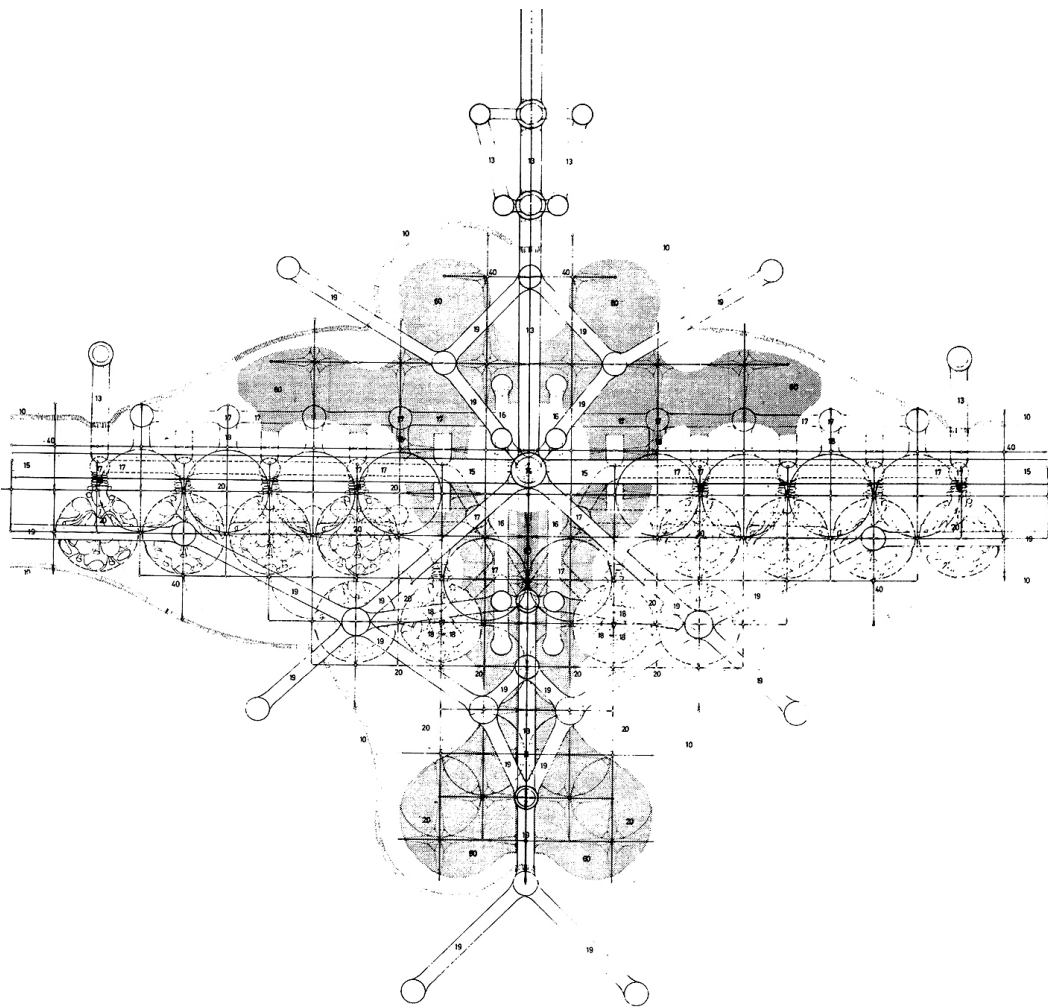


Fig. 10.  
Plano del sistema de la  
unidad base. Domenig-  
Huth., Floraskin, 1972.

humana o especista da paso a una cualidad postnatural que reclama una ecología de mayor equidistancia o sensibilidad con las demás especies. Estas y otras atenciones proyectuales resultan innegociables en el proyecto de arquitectura turística contemporánea.

El sujeto activo que habitó las arquitecturas radicales de la Postmodernidad ha adquirido valor en la contemporaneidad del ámbito turístico, reubicando su posición como agente central del proyecto arquitectónico. La renovada y revisada vinculación con la naturaleza, con lo sensorial o con la colectividad, se convierte mediante estrategias lúdicas en nuevos paradigmas de la experiencia turística. Cabe señalar que la naturaleza que hoy se percibe y reinterpreta como paradigma de 'lo auténtico', o los aspectos vinculados a la sensorialidad -desde el gusto por las ofertas culinarias o el oído en las musicales-, resultan estímulos últimos para el desarrollo y diseño de acontecimientos en los cuales la espacialidad turística puede participar activamente. La demanda por parte del consumidor final define de manera más activa la naturaleza de su ocio, y también implica la caducidad del modelo de sujeto turístico pasivo.

Ante esta realidad, urge revisar ciertas pautas que confinan el proyecto del espacio turístico y que continúan muy vinculadas a planteamientos donde prima una narrativa de lo visual. Así, la recuperación de propuestas en el campo de la arquitectura turística no desarrolladas íntegramente en el pasado, como *Actif au Maroc*, pero apuntadas como solución a problemáticas ya intuidas con anterioridad, nos permite identificar en el proyecto arquitectónico líneas de conexión en el tiempo entre acontecimientos, hipótesis, afirmaciones teóricas o derivas de conductas sociales que pueden servir de pauta para el diseño de nuevas propuestas.

El proyecto *Actif Au Maroc* conserva su vigencia como experiencia artística integral, donde la participación lúdica o activa del sujeto implicó la definición de un espacio con vocación de generar instantes y encauzar actividades de carácter performático. *Actif Au Maroc* alentó la concreción multiescalar de un ámbito turístico donde la dimensión corporal del individuo adquiriría preponderancia frente a la mirada. Frente al sujeto pasivo excluido de la acción, consumidor de altas dosis de ocio programado, *Actif Au Maroc* priorizó el sujeto activo que interactúa con una arquitectura proyectada desde una fuerte componente mediadora.

#### Turismo / Espacio turístico / Performático / Arquitectura radical / Ocio

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Branzi, A. "La arquitectura soy yo". *Arquitectura radical*. 16-25. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura. (2003).
- Candilis, G. "Vers une architecture du loisir". *L'Architecture d'aujourd'hui*. Vol.nº15 (1967, abril-mayo).
- Grub, H. *Actif au Maroc*. *Architektur Aktuell*. Marzo. (1972), 25-28.
- Jarauta, F. "Arquitectura radical". *Arquitectura radical*, 11-15. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura. (2003).
- Jiménez, P. "El goce (la jouissance) en el espacio. Fundamentos lefebvrianos para una arquitectura del goce". *Actas Congreso Iberoamericano redfundamentos*. Volumen (1) (2017), 807-816.
- Kistler, R. y Díaz, J. Las vanguardias de los sesenta y la experiencia turística. *La gran experiencia: La comuna de Otto Muehl en La Gomera*. Valencia: Editorial Concreta. (2018), 9-36.
- Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1973).
- Lefebvre, H. Stanek, L. (ed.). *Towards an architecture of enjoyment*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (2014). (manuscrito original, 1973).
- Luengo, M. "La arquitectura radical. Cinco puntos para una redescipción teórica" (Tesis doctoral. Madrid: Universidad Europea. 2015). <http://hdl.handle.net/11268/4755>
- Maigayrou, F. "Radicalismos europeos". *Arquitectura radical*. 287-288 Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura. (2003).
- Mansilla, J.A. y Yanes, S. Reseña de "Hacia una arquitectura del placer" de Henri Lefebvre. *Periferia* 24(1). (2019) 214-219. <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.680>
- Maubant, J.L. "De una utopía, la otra". *Arquitectura radical*, 289-290. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura. (2003).
- Martínez, I. Henry Lefebvre, en busca del espacio del placer. *Hacia una arquitectura del placer*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. (2018) 13-57.

# Guggenheim vs. Helsinki

## Dos concursos para un museo

Jesús Utrillas Acerete

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5323>

El acuerdo alcanzado entre el Ayuntamiento de Helsinki y la Fundación Guggenheim para explorar la viabilidad de la construcción de un nuevo museo motiva la celebración de un concurso de arquitectura entre junio de 2014 y junio de 2015. Por primera vez en su historia, la institución estadounidense presenta una convocatoria abierta a la que concurren 1.715 propuestas de 77 países distintos. Pero el concurso oficial desencadena un segundo concurso alternativo. En septiembre de 2014, varias organizaciones independientes vinculadas al mundo del arte lanzan The Next Helsinki con el objetivo de cuestionar la implantación del Guggenheim.

Mientras que The Next Helsinki propone un modelo cultural vinculado a la ciudad y a la cotidianidad de sus habitantes, la apuesta por la fundación estadounidense implica reivindicar el turismo y la globalización como parte sustancial de la economía finesa. De manera que, del Guggenheim Helsinki como caso de estudio –con su doble lectura en forma de concurso oficial y alternativo– aflora el conflicto no sólo entre dos proyectos museográficos antagónicos sino también entre dos maneras de entender la ciudad en términos económicos, políticos y sociales. Lo global se opone a lo local. Y esa pugna se visualiza a través de la arquitectura.

*The agreement reached between the City of Helsinki and the Guggenheim Foundation to explore the feasibility of building a new museum prompts an architectural competition to be held between June 2014 and June 2015. For the first time in its history, the American institution presents an open call, with 1,715 entries from 77 different countries. But the official competition triggers a second, alternative competition. In September 2014, several independent organizations linked to the art world launched The Next Helsinki with the aim of questioning the implementation of the Guggenheim.*

*While The Next Helsinki proposes a cultural model linked to the city and the everyday life of its inhabitants, the American foundation's commitment implies claiming tourism and globalization as a substantial part of the Finnish economy. Thus, from the Guggenheim Helsinki as a case study –with its double reading as an official and alternative competition– emerges the conflict not only between two antagonistic museum projects but also between two visions of the city in economic, political and social terms. The global is opposed to the local. And this struggle is visualized through architecture.*

Concursos de arquitectura  
Guggenheim  
Museo  
Modelos culturales  
Globalización

Competitions  
Guggenheim  
Museum  
Cultural models  
Globalization

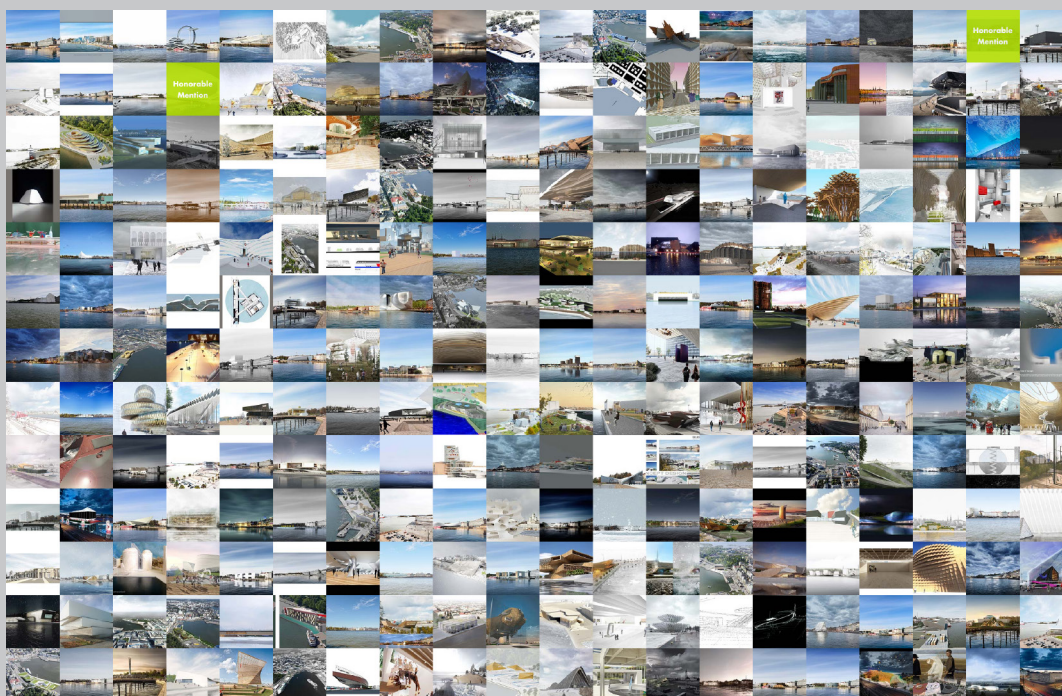


Fig. 01.  
Imagen de la página web del Guggenheim Helsinki Design Competition, 2014.

El 4 de junio de 2014, la Fundación Guggenheim presentaba el concurso para la construcción de su nuevo edificio en Helsinki. A través de una convocatoria abierta, hecho insólito para la institución estadounidense, arquitectos de todo el mundo eran llamados a concurrir. El objetivo era no menos ambicioso: un museo para el siglo XXI. Tres meses y medio después, se difundían los datos de participación: un total de 1.715 propuestas [Fig. 01] procedentes de 77 países distintos habían sido registradas en esta primera fase del concurso, sólo seis de ellas alcanzarían la siguiente etapa.

Para el arquitecto finés Juhani Pallasmaa, tal avalancha de proyectos presentados podía explicarse como consecuencia directa de los medios utilizados para publicitar el concurso. Si la convocatoria era abierta, una alta participación legitimaba dicha decisión. Además, Pallasmaa subrayaba en su artículo “Back to the Starting Line”<sup>1</sup> la enorme responsabilidad adquirida por los organizadores para especificar el tipo y la forma del concurso en base a los objetivos buscados. Es decir, vinculaba de manera inequívoca el resultado de las propuestas recibidas a los parámetros que definían las condiciones del concurso.

Pero a pesar de este enorme éxito de participación, el desembarco de la fundación estadounidense a orillas del Báltico suscitó a su vez un intenso debate entre los habitantes de Helsinki. Apostar por el Guggenheim implicaba asumir un modelo de ciudad orientado al turismo y a la globalización. Tal es así, que el 9 de septiembre de 2014 las organizaciones independientes Checkpoint Helsinki, Terreform y Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.) presentaban el concurso alternativo The Next Helsinki, con el objetivo de cuestionar la implantación del museo Guggenheim. La convocatoria invitaba a arquitectos, ecologistas o poetas a reflexionar acerca del concepto de arte ligado tanto a la ciudad como a la cotidianidad de sus habitantes.

Del Guggenheim Helsinki como caso de estudio se desprenden no sólo dos proyectos museográficos opuestos, sino también dos maneras distintas de entender la ciudad –a nivel económico, político y social– que cristalizan a través de la arquitectura. Y el concurso se erige como la herramienta de análisis de la que se dota la disciplina. Para el profesor Luis Rojo, los concursos son necesarios “porque inician la andadura de un proyecto previsiblemente complejo no como la solución a un problema, sino como la reflexión sobre un problema a través de la arquitectura y de sus recursos”<sup>2</sup>.

Desde esta perspectiva, se puede enunciar la hipótesis de que sólo The Next Helsinki emplazaba a sus participantes a un proceso reflexivo en un sentido amplio. Y, de no ser porque a ambas convocatorias las hicieron coincidir en el tiempo, este debate profundo y especulativo hubiera podido suponer un razonable punto de partida.

A lo largo de los siguientes apartados, se propone abordar en toda su complejidad tanto la convocatoria oficial para el Guggenheim como The Next Helsinki. Ambos concursos no se entienden por separado, pues forman parte de una discusión a múltiples niveles que trasciende –incluso– a los proyectos de arquitectura presentados. Más allá de las propuestas seleccionadas en cada uno de ellos, la instrumentalización de ambos concursos sirve para evidenciar la problemática de fondo en torno a las instituciones culturales y a la ciudad contemporánea.

A nivel metodológico, la proximidad en el tiempo del objeto de estudio ofrece la oportunidad de interpelar de manera directa a los principales actores involucrados. Surge así la entrevista como herramienta de investigación con la que aproximarse a la consulta y obtención de fuentes de primera mano.

### **Contexto económico, político y social [enero 2011-diciembre 2016]**

Se presenta el cuadro del puerto de Helsinki como telón de fondo. Delante, se encuentra el grupo de cinco personas destinado a negociar el futuro de la ciudad “posando” para la

1. Juhani Pallasmaa, “Back to the Starting Line,” en *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, ed. Terike Haapoja, Andrew Ross y Michael Sorkin (Nueva York: Terreform, Inc., 2016), 20.

2. Luis Rojo, “Madrid a concurso: ¿proyectos y debates?” *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 73.



Fig. 02.  
De izquierda a derecha:  
Janne Gallen-Kallela-  
Sirén, Tuula Haatainen,  
Richard Armstrong, Jussi  
Pajunen y Ari Wiseman.  
Fotografía extraída del  
banco de imágenes de The  
City of Helsinki, 2011.  
© Pertti Nisonen

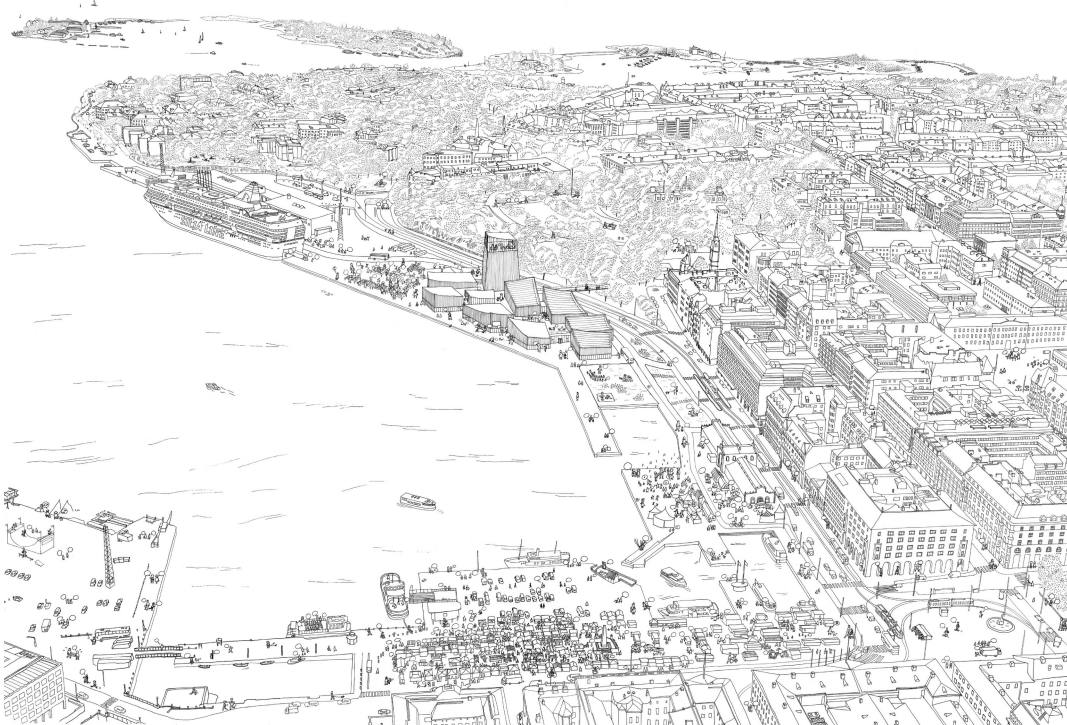


Fig. 03.  
"Art in the city", Moreau  
Kusunoki Architectes.  
Primer premio. Imagen  
de la página web del  
Guggenheim Helsinki  
Design Competition, 2015.  
© MOREAU KUSUNOKI

3. Michael Stothard, "Helsinki: Centre of Good Design Says No to Guggenheim," *Financial Times*, May 29, 2012, consultado March 31, 2024, <https://www.ft.com/content/7d67873e-a33d-11e1-ab98-00144feabdc0>

4. Kaarin Taipale, "Case Guggenheim Helsinki," en *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, ed. Terike Haapoja, Andrew Ross y Michael Sorkin (Nueva York: Terreform, Inc., 2016), 74.

5. Tiina Ritvala et al., "The International Expansion of an Art Museum: Guggenheim's Global – Local Contexts," en *Growth Frontiers in International Business*, ed. Kevin Ibeh et al. (Londres: The Academy of International Business, 2017), 158, doi: 10.1007/978-3-319-48851-6\_8.

foto. El 18 de enero de 2011, el Ayuntamiento de Helsinki encomendaba a la Fundación Guggenheim explorar la viabilidad de un nuevo museo para la ciudad. La imagen escenificaba el acuerdo entre ambas instituciones. En ella, junto al alcalde Jussi Pajunen, aparecían Richard Armstrong y Ari Wiseman, director y subdirector respectivamente de la Fundación Solomon R. Guggenheim, Janne Gallen-Kallela-Sirén, director del Museo de Arte de Helsinki, y Tuula Haatainen, concejala de educación y cultura del ayuntamiento [Fig. 02].

Un año después, el Finlandia Hall de la capital nórdica acogía la presentación del "Guggenheim Helsinki Concept and Development Study". El informe aconsejaba la ubicación del museo –de 12.000 m<sup>2</sup>– en el distrito de Katajanokka, en el frente marítimo de la ciudad. Esta decisión implicaba a su vez sustituir el edificio de la terminal portuaria de Kanava, en desuso desde hacía pocos meses. En el plano económico, el coste de la construcción del nuevo museo se estimaba en 130 millones de euros, cantidad exenta de impuestos. Pero más allá de estos datos, el apartado más polémico del estudio cifraba la licencia Guggenheim en 30 millones de dólares a cambio de ejercer el derecho de explotación de la marca durante 20 años.

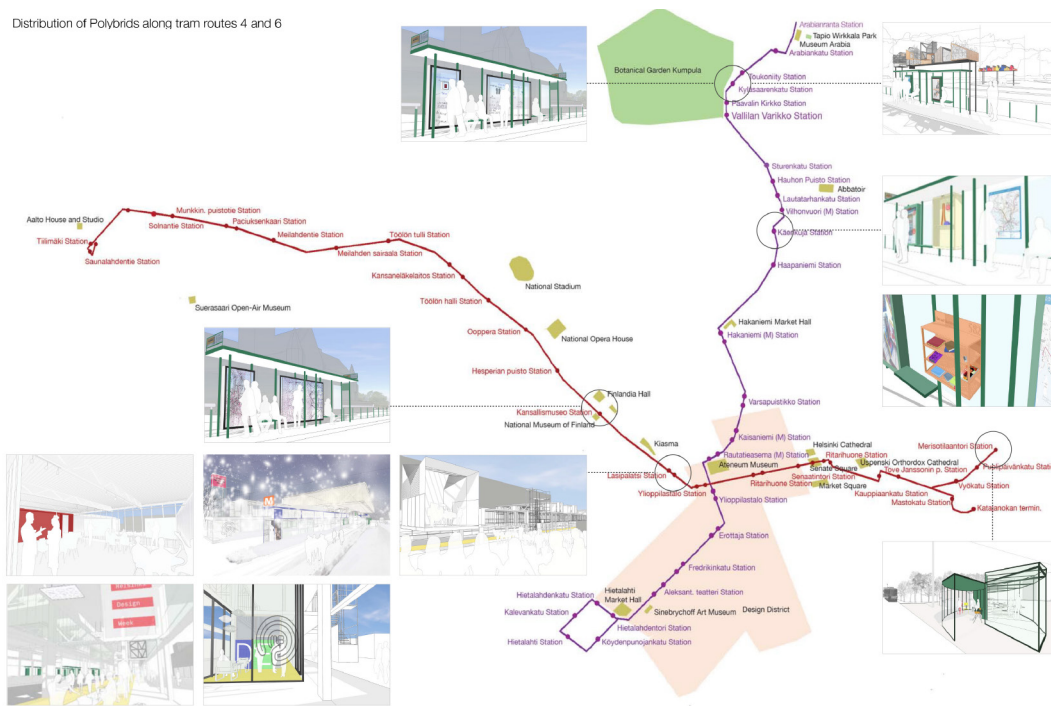
Y el entusiasmo inicial tornó en apatía. Al ya de por sí importante desembolso de dinero público que supondría la construcción y gestión del nuevo museo, había que añadir las medidas de austeridad implementadas por el Gobierno de Finlandia a causa de la crisis económica que empezaba a afectar al país. De forma que, en este contexto de incertidumbre financiera y sólo cinco meses después de la presentación del documento, únicamente una cuarta parte de la población de Helsinki respaldaba el proyecto<sup>3</sup>. El revés definitivo se producía en la primavera de 2012, cuando ocho de los 15 miembros de Helsinki City Board rechazaron el informe. Pero este contratiempo no impidió que, tras año y medio y unas elecciones municipales en las que Jussi Pajunen conseguía revalidar la alcaldía, Richard Armstrong regresase con una nueva propuesta.

El 24 de septiembre de 2013, el Media Centre Lume de la Universidad de Aalto era el escenario elegido para la presentación del "Guggenheim Helsinki Revised Proposal". Según este nuevo estudio, la ubicación de la parcela –de 18.500 m<sup>2</sup> y ocupada por el edificio en desuso de la terminal marítima de Makasiini– pasaba a situarse en el flanco oeste de South Harbor entre los distritos de Kaartinkaupunki y Ullanlinna. A nivel económico, la propuesta planteaba un modelo de financiación mixta entre inversores privados, el Gobierno de Finlandia y el Ayuntamiento de Helsinki. Además, se estimaba que el Guggenheim sería capaz de generar un impacto de 41 millones de euros anuales en la economía del país, así como de crear entre 103 y 111 empleos directos y entre 340 y 380 indirectos.

En su artículo "Case Guggenheim Helsinki", la arquitecta Kaarin Taipale analizaba las condiciones para la construcción del museo. Al tiempo que las instituciones públicas finas asumirían buena parte del coste de la operación, la fundación estadounidense se aseguraría unos ingresos anuales de al menos cuatro millones de euros derivados del cobro de la licencia Guggenheim, la tasa de funcionamiento del museo –*governance fee*– y la cuota establecida a cambio de la cesión de las obras de arte imprescindibles para las exposiciones. Además, el estudio de viabilidad obviaba los entre 36 y 60 millones de euros que el Ayuntamiento dejaría de ingresar al ceder la parcela para la construcción del edificio<sup>4</sup>.

Desde la Fundación Guggenheim reconocían una falta de sensibilidad en su aproximación inicial a Helsinki a consecuencia de la distancia cultural entre las sociedades estadounidense y finesa. De entrada, sobrevaloraron la capacidad del alcalde Pajunen para influir en la toma de decisiones de los 85 representantes del parlamento municipal. Por su parte, Richard Armstrong admitía no haber sido plenamente consciente de las implicaciones políticas que suponía necesitar fondos públicos para la ejecución de este tipo de proyectos. Y es que el presupuesto de la fundación en su sede neoyorquina era en su mayoría de carácter privado<sup>5</sup>.

Distribution of Polybrids along tram routes 4 and 6



HELSINKI POLYBRIDS: THE NEXUS OF ART, AGENCY AND SOCIETY

Fig. 04. "Helsinki Polybrids", Thomas Kong y Susan Seah. Propuesta finalista. Imagen de la página web de The Next Helsinki, 2015. © The Next Helsinki

6. Kaarin Taipale, correo electrónico al autor, August 3, 2019.

7. Troy Conrad, "The Bilbao Effect is Real: New Guggenheim Architecture Curator's 'Dream Scenario' for Helsinki," entrevista de Janelle Zara, *Architizer*, December 2014, consultado August 23, 2019, <https://architizer.com/blog/practice/materials/the-bilbao-effect-is-real-new-guggenheim-architecture-curators-dream-scenario-for-helsinki/>. Traducción del autor, original en inglés: "[That site in Helsinki is harboring] the most architectural intelligence in our history at precisely the moment we're able to handle things like big data".

8. Ibid.

9. David Huber, "Square Roots," *Artforum*, December 1, 2014, consultado April 1, 2024, <https://www.artforum.com/architecture/david-huber-on-the-guggenheim-helsinki-design-competition-49338>. Traducción del autor, original en inglés: "[...] media objects whose performance is evaluated within their virtual environment".

Pese a todo, el concurso de arquitectura para el nuevo Guggenheim tenía lugar entre junio de 2014 y junio de 2015. La polémica en la que había quedado envuelto no le privó de un rotundo éxito de participación: hasta un total de 1.715 proyectos se registraron en la primera fase. Pero todavía tendría que transcurrir año y medio hasta que la decisión acerca de la construcción del museo fuese debatida en la asamblea local.

El 30 de noviembre de 2016, la ciudad quedaba sumida en esa especie de calma tensa que antecede a todo momento trascendente. Partidarios y detractores del museo se congregaban en bares y cafeterías para seguir el debate retransmitido en directo de los miembros del parlamento municipal. Finalmente, tras un pleno de cinco horas de duración en el que varios diputados tuvieron que ser reemplazados al declarar conflicto de intereses<sup>6</sup>, los 85 miembros de Helsinki City Council rechazaban mayoritariamente –con 32 votos a favor por 53 en contra– la propuesta de la institución estadounidense para construir su nuevo museo en la capital finesa.

### **Guggenheim Helsinki Design Competition [junio 2014-junio 2015]**

El 4 de junio de 2014, Richard Armstrong hacía la presentación ante la prensa del Guggenheim Helsinki Design Competition en el hotel Restaurant Palace, a través de cuyos ventanales los asistentes al acto podían contemplar la parcela seleccionada como emplazamiento del concurso. Al día siguiente, el mismo Armstrong se encargaría de publicitar la convocatoria para la construcción del nuevo museo desde la Peggy Guggenheim Collection con motivo de la inauguración de la XIV Bienal de Arquitectura de Venecia.

Y tan sólo tres meses y medio después de aquel anuncio, la fundación estadounidense hacía público los datos de participación del concurso: 1.715 proyectos con sus 1.715 textos de 500 palabras cada uno, sus 3.430 imágenes representativas y sus 6.860 paneles en formato A1 procedentes de 77 países distintos esperaban en la antigua sede del City Art Museum de Helsinki a ser evaluados. Por la magnitud de las cifras, la estadística parecía ser la disciplina más apropiada para aproximarse a la complejidad de este ejercicio arquitectónico.

En este contexto de abrumadora documentación a analizar, emerge la figura de Troy Conrad Therrien, máximo responsable del Área de Arquitectura e Iniciativas Digitales del Museo Solomon R. Guggenheim. Para él se trataba de una oportunidad única de procesar con herramientas digitales la ingente cantidad de información aportada al concurso. Un archivo de arquitectura con 1.715 ideas aplicadas sobre una misma ciudad y desde la perspectiva de un programa común. Oportunidad que el propio Conrad llegaría a definir como "la mayor inteligencia arquitectónica de nuestra historia en el preciso instante en el que somos capaces de operar con herramientas informáticas como el *big data*". Planteamiento que implicaba reformular la naturaleza de la propia disciplina<sup>8</sup>.

Apenas un mes después de la publicación de los datos de participación, el 22 de octubre de 2014 la Fundación Guggenheim ofrecía la posibilidad de consultar a través de la página web del concurso dos imágenes representativas y un breve texto de 150 palabras de cada uno de los 1.715 proyectos presentados. La galería *online* resultaba abrumadora. Una retícula de 20 columnas y 85 filas de imágenes conformaban un enorme mosaico en el que sus teselas parecían no agotarse.

En su artículo "Square Roots", David Huber relata su experiencia tras varias horas de navegación surfeando entre las imágenes de la galería. Para Huber, el uso generalizado tanto de redes sociales como de *smartphones* durante la última década estaba originando sociedades visualmente saturadas, lo que implicaba irremediablemente cuestionar la conexión entre la imagen y el objeto arquitectónico representado. Si hace unos años, la imagen del edificio servía para ayudar a establecer un vínculo más preciso con el lugar en el que debía ubicarse, ahora esa relación se mostraba inexistente. El magma virtual en el que acostumbraban a flotar las imágenes *online* suponía la pérdida de su capacidad de mediación con el mundo al que debían interpelar. Las imágenes se mostraban como "objetos mediáticos cuya *performance* era evaluada dentro de su entorno virtual"<sup>9</sup>.

El 2 de diciembre de 2014, la Fundación Guggenheim publicaba las seis propuestas finalistas destinadas a participar de la segunda fase del concurso: “Art in the city” de Moreau Kusunoki Architectes (París), “Helsinki Five” de HaasCookZemmrlich STUDIO2050 (Stuttgart), “Guggenheim Commons” de SMAR Architecture Studio (Madrid, Australia Occidental), “47 Rooms” de Fake Industries Architectural Agonism (Nuva York, Barcelona), “Quiet Animal” de Asif Khan (Londres) y “Two-in-One Museum” de agps architecture (Zúrich, Los Ángeles).

El arquitecto y miembro del jurado Juan Herreros reflexionaba de esta manera acerca del proceso de selección del concurso:

“En el paquete de los 20 o 21 finalistas, lo que se produce –de una manera bastante natural– es un cierto agrupamiento de las propuestas por tipos de arquitectura o por formas de enfrentarse a esta cuestión del museo del siglo XXI. Y los seis finales son lo suficientemente diferentes entre ellos como para, en cierto modo, representar o haberse convertido como en cabezas de serie de los de su tipo. [...] Yo creo que ahí sí hubo también una cierta satisfacción por los diferentes tipos de propuestas que había y, evidentemente, incluso en esas seis salta a la vista que hay algunas que son más del museo centro cultural, con muchas actividades y muy implicado en los social, y algunas otras son más del museo contenedor de obras de arte cuyo ritual principal, digamos, para relacionarte con él es la visita”<sup>10</sup>.

Tres meses más tarde, con motivo de la inauguración de la exposición “Guggenheim Helsinki Now” en Kunsthalle Helsinki, la Fundación Guggenheim mostraba los resultados de esta segunda fase. Un conjunto de maquetas, planos, imágenes, textos y paneles aguardaban en la sala expositiva la aprobación de sus visitantes, al tiempo que el jurado deliberaba acerca del proyecto vencedor. Y por fin, el 23 de junio de 2015 Mark Wigley, presidente del jurado del concurso, anunciaba la propuesta ganadora: “Art in the City” [Fig. 03], del estudio Moreau Kusunoki Architectes con oficina en París. Días más tarde, la pareja de arquitectos presentaría su proyecto en el Peter B. Lewis Theatre de la sede neoyorquina de la fundación.

### **The Next Helsinki [septiembre 2014-abril 2015]**

Como consecuencia del esfuerzo compartido entre las organizaciones Checkpoint Helsinki, Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.) y Terreform, el 9 de septiembre de 2014 se presentaba la plataforma The Next Helsinki. El concurso surgía con el objetivo de plantear a sus participantes si la construcción del Guggenheim era la mejor opción tanto para destinar financiación pública como para utilizar la privilegiada parcela del puerto marítimo de la ciudad en la que se pretendía ubicar el museo. Se trataba de una convocatoria abierta dirigida a arquitectos, urbanistas, paisajistas, artistas, ecologistas, estudiantes, activistas, poetas o políticos en la que el ámbito de intervención quedaba por definir a voluntad de sus participantes.

Pero The Next Helsinki era también un acto de provocación con el que involucrar a los habitantes de la capital finesa en debates sobre el futuro de las ciudades en base a cuestiones como sostenibilidad, movilidad o bordes urbanos. En la nota de prensa del concurso, el arquitecto estadounidense y presidente del jurado, Michael Sorkin, expresaba que el concepto de arte debía estar ligado a la actividad colectiva y cotidiana desarrollada en las ciudades. Motivo por el cual, el arquitecto consideraba anacrónico congregar las piezas artísticas en un único edificio.

En esa misma línea, el sociólogo británico Andrew Ross entendía la construcción de un museo icónico como una operación de *marketing* destinada a publicitar la marca de la fundación correspondiente. A su vez, la artista visual finesa y miembro de Checkpoint Helsinki, Terike Haapoja, apelaba a la “responsabilidad social del arte”, al tiempo

10. Juan Herreros, transcripción de la entrevista concedida al autor, January 3, 2024, video, 01:22:13.

11. "The Next Helsinki Counter-Competition Launches in Response to Guggenheim Helsinki Controversy," *Bustler*, September 9, 2014, consultado April 2, 2024, <https://bustler.net/news/3910/the-next-helsinki-counter-competition-launches-in-response-to-guggenheim-helsinki-controversy>

12. Pallasmaa, Op. cit., 19-20.

13. Peggy Deamer, "The Guggenheim Helsinki Competition: What Is the Value Proposition?," *The Avery Review*, no. 8 (May 2015), <https://averyreview.com/issues/8/the-guggenheim-helsinki-competition>

14. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira (Barcelona: Kairos, 1978), 95.

15. Gili Merin, "Rem Koolhaas on Competition 'Torture,' Urban Erasare, and Europe's Ills," *Metropolis*, May 30, 2017, consultado September 14, 2024, <https://metropolismag.com/viewpoints/rem-koolhaas-competition-torture-advocating-erasure-europe-ills/>

16. Michael Sorkin, "We Mean to Be Provocateurs": Michael Sorkin on The Next Helsinki Competition," entrevista de Zachary Edelson, *Metropolis*, January 22, 2015, consultado April 13, 2024, [https://www.metropolismag.com/architecture/we-mean-to-be-provocateurs-michael-sorkin-on-the-next-helsinki-competition/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com](https://www.metropolismag.com/architecture/we-mean-to-be-provocateurs-michael-sorkin-on-the-next-helsinki-competition/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com)

que reivindicaba las organizaciones locales ya existentes. Por su parte, el arquitecto finés Juhani Pallasmaa lamentaba que la homogeneidad con la operan las instituciones artísticas en un escenario globalizado fuera en detrimento de la singularidad cultural del territorio en el que se instalaban<sup>11</sup>.

Entre tanto, el 2 de diciembre de 2014 la Fundación Guggenheim desvelaba las seis propuestas finalistas de entre las 1.715 registradas. A través de nota de prensa, desde The Next Helsinki identificaban todas ellas como edificios icónicos de escasa o nula conexión con el tejido urbano de la ciudad. Más contundente se mostraba Pallasmaa. En su artículo "Back to the Starting Line", criticaba las bases del concurso al entender como absurda la exigencia de utilizar madera en el edificio. Además, llegó a tildar de "extraterrestre" al proyecto vencedor por la escasa sintonía entre sus fachadas oscuras y el tono blanco de los edificios neoclásicos habituales en el centro de Helsinki. Razón por la cual el arquitecto consideraba que la propuesta ganadora podría ser utilizada como argumento para no construir el museo<sup>12</sup>.

Por su parte, la arquitecta estadounidense Peggy Deamer analizaba en su artículo "The Guggenheim Helsinki Competition: What Is the Value Proposition?"<sup>13</sup> las causas por las que un estudio de arquitectura se lanzaba a participar en este tipo de concursos a pesar de las escasas probabilidades de éxito. Deamer estimaba que a una media de 80 horas por proyecto y 50 dólares la hora, la Fundación Guggenheim habría recibido de manera altruista el equivalente a 6'8 millones de dólares en horas de trabajo voluntario. Datos que sirven para evidenciar la precariedad inherente a una profesión en la que buena parte de sus trabajadores se encuentran inmersos en una suerte de 'ludopatía arquitectónica' que les impide dedicar su tiempo a actividades con un rendimiento productivo inmediato.

Al igual que ocurrió a finales de los años 70, cuando el filósofo francés Jean Baudrillard en su ensayo "El efecto Beaubourg"<sup>14</sup> llegó a identificar el recién inaugurado Centro Pompidou como una especie de agujero negro destinado a devorar la masa creciente de personas que atraía hacia su interior, ahora ese fenómeno parecía haber alcanzado a los arquitectos. Y la convocatoria para el Guggenheim Helsinki –con su récord de participación– daba cuenta de ello. Tal es así, que hasta propio Rem Koolhaas llegaría a definir los concursos de arquitectura como una suerte de "tortura" debido a las escasas probabilidades de éxito<sup>15</sup>.

La nota polémica la añadió Sorkin al invitar abiertamente a participar en The Next Helsinki a los más de 1.700 equipos cuyas propuestas habían sido descartadas por la Fundación Guggenheim en la primera fase del concurso. Para Sorkin, un museo del siglo XXI debía trascender los límites del mero edificio en el que insertar las obras, trasgredir sus paredes físicas en beneficio de un sistema capaz de diseminar la información artística<sup>16</sup>.

El 20 de abril de 2015, Michael Sorkin era el encargado de hacer público el resultado del concurso alternativo The Next Helsinki. A modo de manifiesto de arquitectura sobre la ciudad contemporánea, el jurado había decidido seleccionar ocho propuestas de las 219 presentadas de un total de 37 países distintos.

Así, la propuesta "Helsinki Polybrids" [Fig. 04], de Thomas Kong y Susan Seah, planteaba utilizar las paradas de la red de tranvía de la ciudad para incorporar paneles interactivos, estanterías para el intercambio gratuito de libros o vitrinas con objetos perdidos. Por su parte, "Visions for Helsinki", de Milja Hartikainen, entendía el puerto marítimo como un lugar neutral carente de explotación productiva. El proyecto "MUUSA", de draftworks\* architects, buscaba reivindicar la presencia de los casi 80 museos esparcidos por la capital finesa. A través de una estructura en retícula capaz de aglutinar la participación de 16 de ellos bajo una misma temática, el objetivo era promover un festival veraniego de arte. Además, "Baltic Tale of Nothingness", de Constantinos Marcou y Costas Nicolaou, entendía el museo como un barco a la deriva al encuentro de historias que mereciesen ser recordadas.

## El concurso como “ensayo”

Más allá del desenlace específico al que se vieron abocados, lo cierto es que tanto el concurso oficial –Guggenheim Helsinki Design Competition– como el concurso alternativo –The Next Helsinki– desvelan la relevancia del proceso deliberativo en el que opera la disciplina arquitectónica. Los concursos suponen el punto de partida, el “ensayo” en palabras del profesor Alejandro Valdivieso, al que postular un conjunto de “reflexiones sobre problemas a través de la arquitectura”<sup>17</sup>. Y en esa condición de instrumento destinado a formular la cuestión a dirimir, los concursos no son neutrales. Es decir, la naturaleza de la pregunta orienta las posibles respuestas.

Al respecto, Juhani Pallasmaa destaca que incluso el cliente para el que se diseña un museo es consustancial a la categorización arquitectónica dentro de la cual se enmarca el proyecto<sup>18</sup>. Si cambian los agentes que intervienen en la operación, los resultados también lo harán. “En toda sociedad liberal en la que el trabajo del arquitecto es visto como mercancía, los concursos benefician al promotor”<sup>19</sup> añaden los profesores José Manuel Falcón y Carlos Domenzain en su artículo “Institutionalization of the Exception: The Competition as Search and Process”. Por su parte, el arquitecto y miembro del jurado Juan Herreros, a propósito del concurso para el Guggenheim, afirma:

“Es bastante evidente –los que han visto las propuestas, porque al menos los *renders* han sido difundidos en su totalidad– que sorprendentemente hay bastante homogeneidad en las respuestas. [...] hay que ser justo, crítico, y expresar que, en ese sentido, el concurso quizá no fue muy exitoso porque los concursantes realmente fueron todos –o si no todos, fueron en una significativa mayoría– a hacer un Guggenheim. Es decir, hubo, yo creo, un poco de radiografía subliminal o psicológica de una legión de arquitectos que querían hacer un gran gesto y construir un edificio que posiblemente sería una de las últimas oportunidades para hacer”<sup>20</sup>.

Si bien es cierto que la convocatoria oficial para el Guggenheim Helsinki es redactada en base a las condiciones específicas planteadas por la fundación estadounidense, la línea estratégica que la posibilita había sido trazada previamente. Los representantes públicos de la capital nórdica, en su apuesta por el Guggenheim como institución cultural, reivindican su modelo. Algo que, en la práctica –y de manera implícita– implica aceptar un determinado tipo de museo, de gestión y de condiciones económicas. Y en ese sentido, las respuestas en forma de proyecto que recibe el concurso participan de una cierta restricción.

Pero The Next Helsinki, en su afán por representar un posicionamiento antagónico al oficial, formula una pregunta más amplia. El arquitecto estadounidense Michael Sorkin se cuestiona “si una gran institución extranjera es la manera más lógica de fomentar el florecimiento de las artes a nivel comunitario”<sup>21</sup>. Y es esta incertidumbre como punto de partida la que abre el debate, tal es así que incluso la ubicación del concurso queda a voluntad de los participantes. Desde esta perspectiva, The Next Helsinki proporciona un proceso de reflexión más profundo acerca del modelo cultural para la ciudad. Y, de no ser porque convocatoria oficial y alternativa se solapan en el tiempo, este debate extenso e incluso polémico podría haberse entendido como una primera aproximación a un –entonces sí más específico– segundo concurso. El “concurso del concurso” en palabras del profesor Eduardo Prieto<sup>22</sup>.

Si, de una parte, The Next Helsinki reivindica un modelo cultural vinculado a la ciudad y a sus habitantes, por el contrario, el Guggenheim como institución implica una apuesta en favor de la globalización y el turismo. Si la convocatoria del concurso alternativo supone una invitación a reformular el concepto de arte como expresión del ser humano que en su experiencia cotidiana se desprende de cierta connotación elitista, el concurso oficial sitúa la idea de museo como parte del circuito internacional de exposiciones, en lo que podría entenderse como una reformulación contemporánea del “hipermercado de la cultura” de Baudrillard.<sup>23</sup> De hecho, no se contempla que el nuevo Guggenheim cuente con fondos propios.

17. “Stan Allen y Luis Rojo, en conversación con Javier García-Germán y Alejandro Valdivieso,” *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 51.

18. Pallasmaa, Op. cit., 18.

19. José Manuel Falcón y Carlos Domenzain, “Institutionalization of the Exception: The Competition as Search and Process,” *ARQ* (Santiago), no. 92 (April 2016): 133, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100015>. Traducción del autor, original en inglés: “In a liberal society where the service provided by the architect is seen as commodity, the competition process benefits the promoter”.

20. Herreros, Op. cit.

21. Sorkin, Op. cit. Traducción del autor, original en inglés: “[We’re trying to raise the question of] whether a big foreign institution is the most logical way to prompt the arts to flourish at the community level”.

22. Eduardo Prieto, “¿‘Ciudad análoga’ o infraestructura?,” *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 95.

23. Baudrillard, Op. cit., 94.

24. “Helsinki Explores Possible Guggenheim Museum in Finland,” *Guggenheim*, January 18, 2011, consultado April 14, 2024. <https://www.guggenheim.org/news/helsinki-explores-possible-guggenheim>

25. Taipale, Op. cit., 82. Traducción del autor, original en inglés: “Cities are compared to companies or products that have to compete with each other on a global market”.

26. Ibid., 83.

27. Sharon Zukin, “A Black Museum for the ‘White City’,” en *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, ed. Terike Haapoja, Andrew Ross y Michael Sorkin (Nueva York: Terreform, Inc., 2016), 105.

Pero esta disputa por el modelo de ciudad para Helsinki surge unos años antes, con la inauguración en noviembre de 2008 del puerto de mercancías de Vuosaari. Esta nueva infraestructura permite liberar unas 250 hectáreas de frente marítimo para uso comercial y residencial, lo que supone la mayor reestructuración urbana de la ciudad. Es entonces cuando el alcalde Jussi Pajunen –en el cargo entre junio de 2005 y junio de 2017– apuesta por situar Helsinki en la escena cultural internacional. Y para ello, entiende que la Fundación Guggenheim es la institución adecuada con la que prosperar en un mundo “interconectado” –globalización– y “competitivo” –neoliberalismo–<sup>24</sup>.

Esta visión que conecta modelo económico y cultural es confrontada desde The Next Helsinki. La arquitecta finesa Kaarin Taipale, sostiene que bajo la actual doctrina neoliberal las “ciudades son comparadas a empresas o productos destinados a competir entre sí dentro del mercado global”<sup>25</sup>. Y, en este contexto, el edificio como icono participa de la campaña de *marketing*<sup>26</sup>. No es de extrañar, por tanto, que los principales patrocinadores del Guggenheim Helsinki respondan a un conglomerado de empresas con intereses económicos en el sector turístico que aglutina desde aerolíneas hasta compañías de transporte marítimo, tal y como apunta la socióloga estadounidense Sharon Zukin en su artículo “A Black Museum for the ‘White City’”<sup>27</sup>.

Como se ha argumentado, del caso de estudio Guggenheim Helsinki –con su doble vertiente en forma de convocatoria oficial y alternativa– aflora el conflicto no sólo entre dos paradigmas culturales opuestos sino también entre dos visiones enfrentadas acerca de la ciudad y sus condicionantes económicos, políticos y sociales. Lo global se opone a lo local. Y esa pugna se dirime a través de la arquitectura.

#### Concursos de arquitectura / Guggenheim / Museo / Modelos culturales / Globalización

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairos, 1978. Edición original en francés: Baudrillard, Jean. *La precessions des simulacres l'effet Beaubourg a l'ombre des majorités silencieuses*. Paris: Éditions Galilée, 1978.
- Conrad, Troy. “The Bilbao Effect is Real: New Guggenheim Architecture Curator’s ‘Dream Scenario’ for Helsinki.” Entrevista de Janelle Zara. *Architizer*, December 2014. <https://architizer.com/blog/practice/materials/the-bilbao-effect-is-real-new-guggenheim-architecture-curators-dream-scenario-for-helsinki/>
- Deamer, Peggy. “The Guggenheim Helsinki Competition: What Is the Value Proposition?” *The Avery Review*, no. 8 (May 2015). <https://averyreview.com/issues/8/the-guggenheim-helsinki-competition>
- Falcón, José Manuel, y Carlos Domenzain. “Institutionalization of the Exception: The Competition as Search and Process.” *ARQ (Santiago)*, no. 92 (April 2016): 132-139. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100015>
- “Helsinki Explores Possible Guggenheim Museum in Finland.” *Guggenheim*, January 18, 2011. <https://www.guggenheim.org/news/helsinki-explores-possible-guggenheim>
- Huber, David. “Square Roots.” *Artforum*, December 1, 2014. <https://www.artforum.com/architecture/david-huber-on-the-guggenheim-helsinki-design-competition-49338>
- Merin, Gili. “Rem Koolhaas on Competition ‘Torture,’ Urban Erasure, and Europe’s Ills.” *Metropolis*, May 30, 2017. <https://metropolismag.com/viewpoints/rem-koolhaas-competition-torture-advocating-erasure-europe-ills/>
- Pallasmaa, Juhani. “Back to the Starting Line.” En *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, editado por Terike Haapoja, Andrew Ross y Michael Sorkin, 16-22. Nueva York: Terreform, Inc., 2016.
- Prieto, Eduardo. “¿‘Ciudad análoga’ o infraestructura?” *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 89-95.
- Ritvala, Tiina, Rebecca Piekkari, Henrika Franck y Nina Granqvist. “The International Expansion of an Art Museum: Guggenheim’s Global – Local Contexts.” En *Growth Frontiers in International Business*, editado por Kevin Ibeh, Paz Estrella Tolentino, Odile E. M. Janne y Xiaming Liu, 145-166. Londres: The Academy of International Business, 2017. doi: 10.1007/978-3-319-48851-6\_8.
- Rojo, Luis. “Madrid a concurso: ¿proyectos y debates?” *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 72-80.
- Sorkin, Michael. “We Mean to Be Provocateurs’: Michael Sorkin on The Next Helsinki Competition.” Entrevista de Zachary Edelson. *Metropolis*, January 22, 2015. [https://www.metropolismag.com/architecture/we-mean-to-be-provocateurs-michael-sorkin-on-the-next-helsinki-competition/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com](https://www.metropolismag.com/architecture/we-mean-to-be-provocateurs-michael-sorkin-on-the-next-helsinki-competition/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com)
- “Stan Allen y Luis Rojo, en conversación con Javier García-Germán y Alejandro Valdivieso.” *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 50-55.
- Stothard, Michael. “Helsinki: Centre of Good Design Says No to Guggenheim.” *Financial Times*, May 29, 2012. <https://www.ft.com/content/7d67873e-a33d-11e1-ab98-00144feabdc0>
- Taipale, Kaarin. “Case Guggenheim Helsinki.” En *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, editado por Teerike Haapoja, Andrew Ross y Michael Sorkin, 71-83. Nueva York: Terreform, Inc., 2016.
- “The Next Helsinki Counter-Competition Launches in Response to Guggenheim Helsinki Controversy.” *Bustler*, September 9, 2014. <https://bustler.net/news/3910/the-next-helsinki-counter-competition-launches-in-response-to-guggenheim-helsinki-controversy>
- Zukin, Sharon. “A Black Museum for the ‘White City’.” En *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, editado por Teerike Haapoja, Andrew Ross y Michael Sorkin, 102-107. Nueva York: Terreform, Inc., 2016.

# Arquitectura para familias numerosas en el desarrollismo: cinco casas en Madrid

Mariano González Presencio, Javier Sáez Gastearena,  
Marta García Alonso y Héctor García-Diego Villarías

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5324>

En los años sesenta, la familia numerosa se convirtió en el modelo social por excelencia de la España franquista e, inevitablemente, la cuestión de la ubicación del espacio dedicado a los hijos en el equipo doméstico exigió a los arquitectos nuevas soluciones organizativas que regularan las relaciones entre padres e hijos (y el servicio en su caso), generando espacios propios para unos y otros, siempre que las posibilidades económicas lo permitieran. Así, en el apartado del diseño de casas unifamiliares para la clase alta o media-alta, se registraron propuestas tipológicas que ofrecieron distintas soluciones al problema de la introducción de un espacio propio para la prole –numerosa en muchos de los casos– en el conjunto de la vivienda. Se analiza esta cuestión en algunos ejemplos muy conocidos en el entorno de Madrid, poniendo el foco en las soluciones que algunos de los arquitectos de la época diseñaron en sus propias viviendas o en las de personas muy cercanas, dando respuesta a la cuestión del acomodo de los niños en el hogar y el diseño de diferentes espacios para su desarrollo intelectual y personal. Se aportan dibujos originales de estas partes de cada casa de modo que se permite una lectura ágil de estos espacios al tiempo que se facilita la comparación entre casos. Por último, el texto invita a una reflexión en la que se incluya esta cuestión en la comprensión de la casa burguesa madrileña en la época del desarrollismo.

*In the 1960s, large families became the social model par excellence in Franco's Spain and, inevitably, the issue of assigning space for children in the domestic unit required architects to come up with new organisational solutions to control the relationship between parents and children (and the servants, where applicable), creating their own spaces for each of them where the economic possibilities allowed it. Consequently, the section on the design of single-family houses for the upper or upper-middle class features different types of design solutions to the problem of creating a space of their own for the children, which was a large number in many cases, within the dwelling as a whole. This issue is analysed using a few well-known examples in the Madrid area, focusing on the solutions provided by some of the architects of the time in their own homes or in those of people very close to them, in response to the problem of how to accommodate children in the home and design different spaces for their intellectual and personal development. Original drawings of these parts of each house are provided to make these spaces easy to see and understand and to allow comparisons to be made between houses. Finally, the text invites the reader to reflect on this issue when trying to understand bourgeois houses in Madrid during the period of developmentalism.*

Casa Fisac  
Casa Cabrero  
Casa Huarte  
Casa Carvajal  
Casa Corrales

Fisac House  
Cabrero House  
Huarte House  
Carvajal House  
Corrales House



Fig. 01.  
Fiesta de cumpleaños en el patio de los niños de la Casa Huarte. Al fondo, el propio Jesús Huarte.

**Mariano González Presencio**

Universidad de Navarra  
mgonzalezp@unav.es

**Javier Sáez Gastearena**

Universidad de Navarra  
jsaez@unav.es

**Marta García Alonso**

Universidad de Navarra  
mgaralo@unav.es

**Héctor García-Diego Villarías**

Universidad de Navarra  
hgarcia-die@unav.es

España vivió su particular estallido demográfico en los años sesenta, derivado de una serie de causas que solo lejanamente tuvieron que ver con el fenómeno general que se vivió en occidente después de la Segunda Guerra Mundial. Cuando se habla de los *boomers* españoles, su horquilla de nacimiento se sitúa entre 1957 y 1977, fechas muy alejadas de la guerra civil española, incluso de la mundial, y que, más bien, tuvieron que ver con el inicio de una evolución en el seno del régimen franquista que daría paso a una segunda fase, caracterizada por el optimismo y la bonanza económica, que suele calificarse como la época del desarrollismo. En estas coordenadas, el incremento de la población en España procedió, en primer término, del crecimiento de la confianza de los españoles en las condiciones de futuro; pero también del impulso de una fuerte campaña de fomento de la natalidad orquestada por el propio régimen en la que confluían razones económicas, ideológicas y religiosas.

La familia numerosa se convirtió en el modelo social por excelencia de la España franquista en esta nueva etapa e, inevitablemente, la cuestión de la ubicación del espacio dedicado a los hijos en el equipo doméstico exigió a los arquitectos nuevas soluciones organizativas que regularan las relaciones entre padres e hijos (y el servicio en su caso), generando espacios propios para unos y otros, siempre que las posibilidades económicas lo permitieran.

Cierto es que, en la mayor parte de los casos, esto no era viable; sobre todo en la producción de vivienda social –especialmente la colectiva– que también en esa época alcanzó un gran desarrollo impulsada por la voluntad de erradicación del chabolismo.

Pero sí que, en el diseño de casas unifamiliares para la clase alta o media-alta, se registraron propuestas tipológicas que ofrecían distintas soluciones al problema de la introducción de un espacio propio para la prole –numerosa en muchos de los casos– en el conjunto de la estructura doméstica. Los propios arquitectos formaron parte de aquella clase social en crecimiento que buscó en la periferia de la ciudad un hogar más adecuado para su familia o la de sus más allegados. Un deseo más acusado, si cabe, en la capital de España. Algunas de estas viviendas unifamiliares han sido ensalzadas por la crítica posterior como referentes de la renovación del gusto arquitectónico que reintegró a la arquitectura española en la Modernidad europea [Fig. 01].

Este artículo analiza, desde este punto de vista, la Casa Fisac, la Casa Cabrero, la Casa Huarte, la Casa Carvajal y la Casa Corrales. Son ejemplos muy conocidos, en los que se pretende poner el foco en las soluciones que, para su círculo más cercano, ofrecieron algunos de los arquitectos más significados de la época a la cuestión de la introducción del ámbito propio de los niños en escenario doméstico. Estos ejemplos nos muestran una interesante variedad de tipos de habitar y crecer para los pequeños; también la preocupación por alimentar su desarrollo intelectual y personal con la dotación de diferentes espacios susceptibles de distintos usos. La cuestión clave de la relación entre lo público y lo privado dentro del equipo doméstico también se ve en estas casas enriquecida por la introducción de nuevas pautas de relación entre las distintas esferas de lo privado.

**Casa Fisac (1956): la casa creciente**

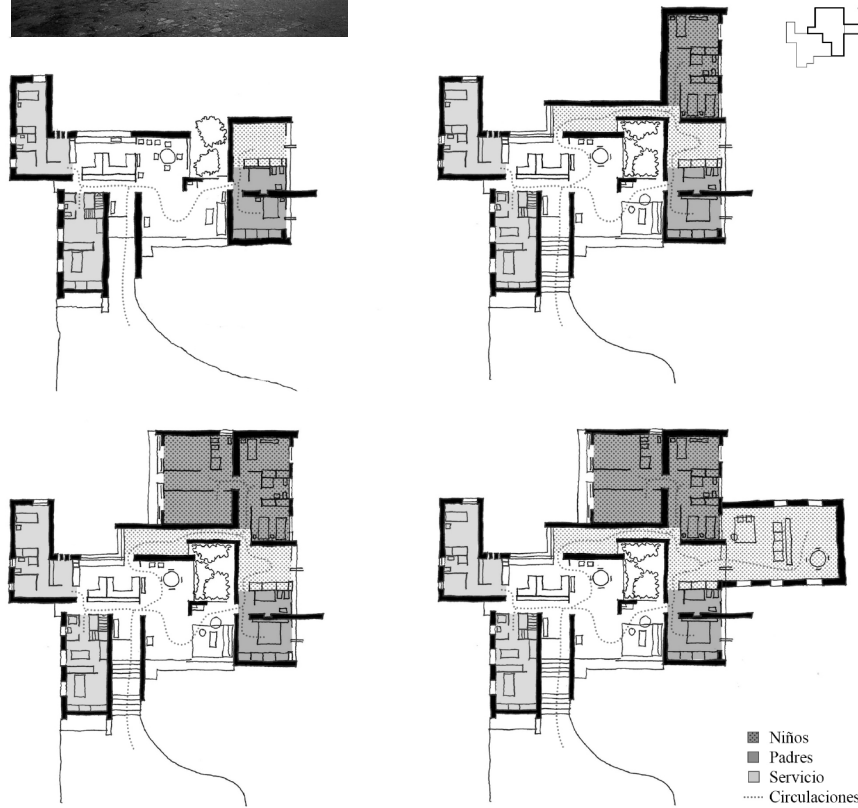
Miguel Fisac construyó su propia casa a las afueras de Madrid<sup>1</sup> en 1956, justo un año después de contraer matrimonio con Ana M<sup>a</sup> Badell<sup>2</sup>. La casa se concibió como algo inacabado y dispuesto a crecer en función de las demandas vitales. En sus propias palabras: “Mi casa, vamos, donde hemos vivido desde que nos casamos, fue un principio de casa, con la idea de añadirle cuartos. Y se los fuimos dando [...]”<sup>3</sup>. Tanto es así que este proyecto “en tres ocasiones ha visto aumentado su perímetro: las dos primeras en función del aumento familiar, y la tercera, para incorporar un estudio de trabajo del arquitecto”<sup>4</sup> [Fig. 02].

1. José María Fernández de Isla relata la llegada del matrimonio a ese lugar concreto: “Fisac admite que inicialmente buscaban un piso en los alrededores del Museo del Prado, pero que el alto coste de la zona les hizo desistir y buscar una solución alternativa: el propio arquitecto comenta divertido que la elección de la parcela se debe a la inconsciencia de su mujer, Ana María, que no le importó trasladarse a vivir a una zona, donde por aquel entonces, solo transitaban carros y camionetas de basura”. José María Fernández Isla, “Miguel Fisac, vivienda en Cerro del Aire Arquitecto: Miguel Fisac Madrid 1956”, *Arquitectura*, no. 309 (1997): 62.

2. Cfr. Ana María Badell, “Desde mis recuerdos”, *Arquitectura*, no. 305 (2006): 108.

3. Paloma de Roda Lamsfus y Francisco Arques Soler, *Miguel Fisac: apuntes y viajes* (Madrid: Scriptum, 2007), 268.

4. José María Fernández Isla, “Miguel Fisac, vivienda en Cerro del Aire Arquitecto: Miguel Fisac Madrid 1956”, *Arquitectura*, no. 309 (1997): 61.



■ Niños  
 ■ Padres  
 ■ Servicio  
 ..... Circulaciones

Fig. 02. Imagen de la Casa Fisac y plantas de las 4 fases.



■ Niños  
 ■ Padres  
 ■ Servicio  
 ..... Circulaciones

Fig. 03. Fotografía de la Casa Cabrero y plantas de los dos niveles.

5. Sonia Vázquez-Díaz y Luis Suárez Mansilla, “La estética taoísta en la casa de Fisac en Cerro del Aire”, *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, nº 4 (2014), pp. 43-52. Como explican estos autores, el patio se convierte en protagonista de la casa en todas sus fases, tanto desde el punto de vista morfológico como en cuanto al carácter, deudor de una estética oriental que, por aquella época, fascinaba a Fisac.

6. Cónsul Pascual, Yolanda, *Dentro de sus casas*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2015. Precisamente, el capítulo dedicado a la casa de Fisac ha sido publicado en Cónsul Pascual, Yolanda, y Cecilia Ricci. *Dentro de sus casas: Miguel Fisac*. 1.ª ed. Buenos Aires: Nobuko, 2019.

7. Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo, *La obra de Francisco Cabrero, Conferencias en la ETS Arquitectura de Sevilla, 1975, recogidas en Francisco Cabrero 1939-1978*, (Madrid: Xarait, 1978), 15-23.

8. Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo, *Casa Cabrero en Puerta de Hierro*, (Pamplona: T6, 2002), 17.

La primera versión de la casa contaba con dos dormitorios. Con la llegada de los hijos, —Anaïck, Miguel y Taciana—, se produjo la primera ampliación al incorporar dos habitaciones en la zona este de la casa, así como una nueva conexión con la cocina que cerraba el patio al norte. A pesar de la contundencia de la operación, la anatomía de la vivienda no se vio distorsionada por extender únicamente uno de sus ‘miembros’. Al contrario, se produjo una redistribución que incorporaba dos nuevas áreas de “niños”. Por un lado, la habitación de los infantes de la versión del proyecto anterior se transformaba en espacio de juegos, en un inteligente cambio de uso de la estancia, que se apoderaba de un hipotético espacio de paso, al tiempo que se distanciaban las zonas de padres e hijos.

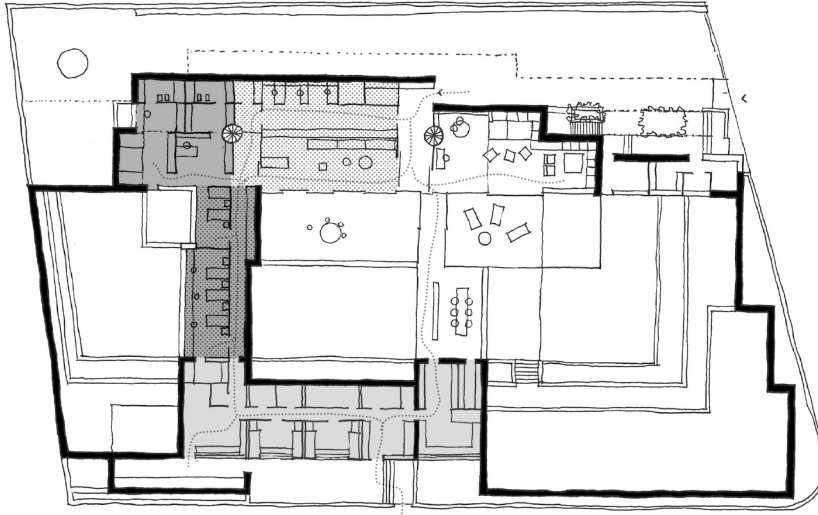
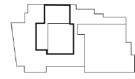
Por otro lado, la conexión de esta nueva zona con la cocina se ensanchaba al asomarse al patio, generando un nuevo espacio para los niños vinculado al estar. Una ampliación, por tanto, en torno al patio —que se completaba, cerraba y ampliaba—, que generaba un nuevo circuito en derredor que segregaba el tránsito de niños y adultos desde los dormitorios hasta las cocinas. “Mediante una estudiada disposición de los huecos y el machón de la esquina que acoge la chimenea, comedor, estar y cuarto de juegos se vinculan visualmente al patio, pero éste actúa como un nudo, entrelazando espacialmente los diferentes ámbitos, pero manteniendo su intimidad al impedir las visiones cruzadas entre ellos”<sup>5</sup>. Además, el empleo de muros de carga de mampostería en los dormitorios, tanto para los acabados del interior como del exterior, permitía que los nuevos paramentos fueran indistinguibles de los viejos al repetir esta estrategia en el crecimiento.

La segunda ampliación permitió añadir dos nuevas habitaciones y un baño asociado a ambas, ahora orientadas al oeste. Una tercera extensión introduciría “una pieza nueva, un nuevo estar, más ligado a la zona de los hijos, independiente, dejando libre el principal”<sup>6</sup>. Este prisma, perpendicular al ala de dormitorios, se conectaba directamente con el espacio de juegos que apareció con la primera ampliación y que separaba las zonas de descanso. En conjunto, tras estas tres ampliaciones, la versión definitiva de la casa alcanzaría los 410 m<sup>2</sup>.

A la vista del resultado final, pueden destacarse algunos vectores que orientaron el crecimiento que experimentó la casa con el paso de los años y el aumento de la familia. En primer lugar, la graduación de la intimidad entre padres e hijos es una constante, que se exhibe con la primera ampliación y la consiguiente aparición de un nuevo espacio de juegos (y de paso) en lo que antes era un dormitorio, y que ahora separa la zona de descanso de padres de la de hijos, desarrollándose aún más con la duplicación de las conexiones en torno al patio. Un aspecto que se culmina en la última fase con la inserción del prisma que funciona como estar vinculado a los dormitorios de la prole e independiente del original. Por último, se pone de relieve la voluntad de procurar autonomía al área de los hijos, sea para la infancia en la primera ampliación, o para la adolescencia en la tercera, lo que, por otro lado, pone de manifiesto la condición de crecimiento de la casa ligada a la de los hijos.

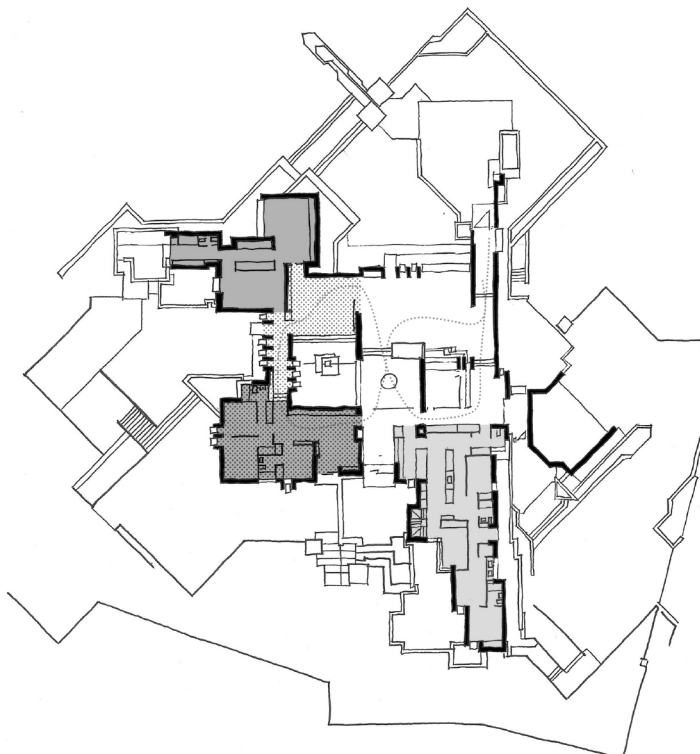
### **Casa Cabrero (1964): la casa cuartel**

Cabrero ganaba en 1949 el Concurso para la Casa Sindical y emprendía la construcción de su propia casa. Para ello, había adquirido dos parcelas colindantes en la colonia Puerta del Hierro, que acabarían acogiendo las dos viviendas que el arquitecto realizó para su propia familia<sup>7</sup>. En 1954, la primera de ellas, situada al norte, dando a la calle Cabeza de Hierro, con un programa para 5 hijos y estudio. La casa se dibujó como un abanico situado en la parte más elevada del terreno sin tocar ninguno de los límites parcelarios y dejando un gran espacio de huerta en su zona inferior. Esta disposición, que ha sido tildada de “vernácula” y “organicista”<sup>8</sup> por cierta crítica, quizá respondiera a un afán de autosuficiencia muy relacionado con el momento histórico que vivía el país [Fig. 03].



- Niños
- Padres
- Servicio
- ..... Circulaciones

Fig. 04.  
Fotografía del patio de los niños de la Casa Huarte y planta.



- Niños
- Padres
- Servicio
- ..... Circulaciones

Fig. 05.  
Fotografía de la Casa Carvajal y planta.

El aumento de trabajo pronto propició que el estudio proyectado fuera insuficiente; también iba creciendo el número de niños y la vivienda se quedaba escasa. El arquitecto emprendió entonces la construcción de una nueva vivienda, situada más al sur y con acceso desde la Avenida Miraflores. La nueva construcción se apoyó en el muro de contención construido por la primera casa repitiendo, así, la operación de liberar gran parte del terreno en la zona sur donde se dispusieron escalonadamente una plataforma-jardín y una pista de tenis. Así, la casa aprovechaba el enclave para construir un entorno más íntimo (cerrado al exterior) que acogería un estudio de mayor superficie y habitaciones para 10 hijos y el propio matrimonio.

La casa se desarrolló en dos alturas; estar-comedor y habitaciones en la superior y en contacto directo con el jardín, y estudio y zona de servicio en una planta semienterrada con una apertura rasgada hacia el jardín y un patio en el extremo oeste. La vivienda, en forma de L, presentaba dos brazos de crujía similar y longitud desigual que acogían la zona de día hacia el frente de parcela, en el brazo de mayor longitud, y la zona de noche en su perpendicular. La primera, con una concatenación de espacios abiertos, con un muro de contención hacia el norte y abierta al sur bajo la protección de un gran alero; la segunda, ordenada gracias a un pasillo central en espina de pez que permitía el acceso a cada uno de los dormitorios infantiles, situados tanto al este como al oeste.

Con esta solución, Cabrero buscaba la intimidad de cada uno de sus hijos, con un espacio, un rincón personal para cada uno de ellos, logrando la máxima intimidad que una familia tan numerosa pueda imaginar. Lejos de soluciones de grandes dormitorios compartidos, prevalecía la salvaguarda de la privacidad individual en una familia en la que el número parecía hacerlo imposible. Al mismo tiempo, el emparejamiento de las celdas con espacio de baño compartido y ese pasillo de niños como columna vertebral del ala de dormitorios, van conectando las diferentes unidades con la perfección de una máquina de habitar. El espacio del dormitorio de padres solo conecta de manera secundaria con este espacio, ocupando un lugar privilegiado en el ala, con mirada directa hacia el jardín.

No menos interesante es el espacio que conecta esta ala con el resto de la casa. Se trata de un espacio común para los niños ocupado con una gran mesa que imaginamos multifuncional, junto a un espacio de almacenaje de transición que conecta, a través de un montacargas, con la cocina del servicio de la planta inferior. Su disposición como cabeza del ala y final de la zona de día del espacio de la vivienda, así como su mirada al oeste hacia el patio en doble altura lo convierte en la charnela que articula la relación entre los diferentes habitantes de la casa.

El sistema propuesto por Cabrero, de habitaciones con baño compartido, dibujaba, finalmente, una distribución casi de cuartel que ordenaba de forma equilibrada la disposición de los diez niños. Sin embargo, el símil del “cuartel” se desvanece en su apariencia exterior gracias al módulo de la estructura de fachada que fija una proporción unificadora y continua. En este caso, la definición material-constructiva de corte industrializado que acompaña de forma rítmica y acompasada la repetición ineludible de habitaciones enmascara la distribución interior con un resultado unitario e integrado.

### **Casa Huarte en Puerta del Hierro (1965): entre patios**

En 1965, Jesús Huarte y María Luisa Giménez Altolaquirre decidieron construir su vivienda familiar en Puerta del Hierro, a las afueras de Madrid y acudieron a Vázquez Molezún y Corrales para su diseño y construcción. La brillante estrategia de encerrarse hacia el interior de la parcela creando un paisaje propio, resolvió la incómoda relación con la inhóspita calle tangente. Así, protegiéndose del ruido y de las miradas ajenas, y creando un vergel en el que los espacios interiores se disponen entre patios, el proyecto garantizaba, además, la ventilación cruzada y el mayor confort posible para la familia durante los meses de estío. El resultado sería una casa expansiva que ocupa la totalidad de la parcela con una orografía inventada, pero no por ello menos mágica, y un carácter introvertido que no hace más que subrayar la generación de un organismo autosuficiente que se mira a sí mismo a través de los espacios exteriores [Fig. 04].

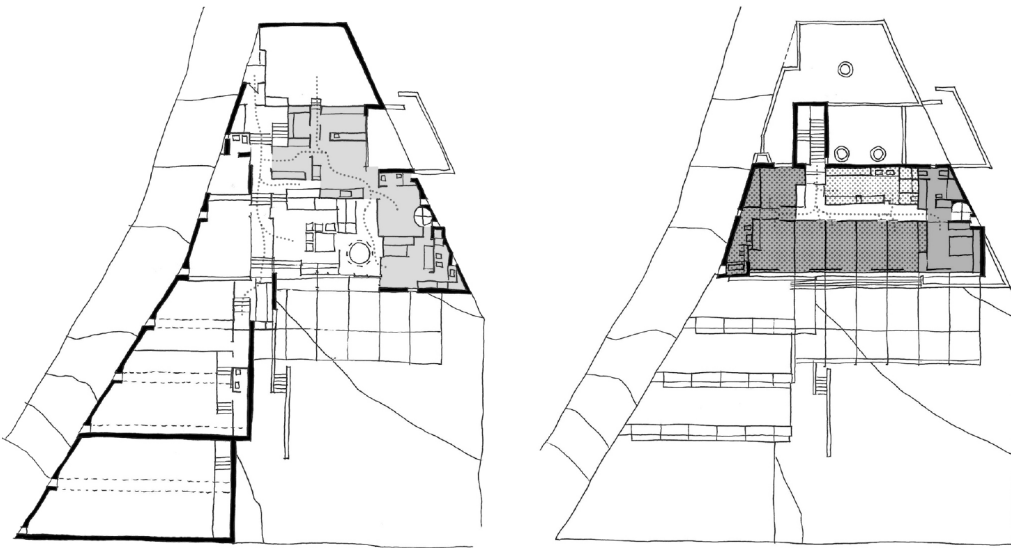
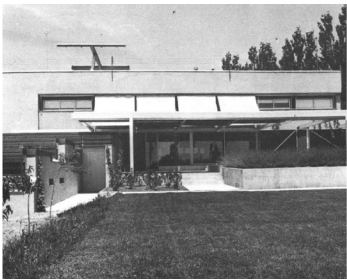


Fig. 06.  
Fotografía de la Casa  
Corrales y planta.

9. Inicialmente y según se puede leer en la memoria del proyecto, el dormitorio del único hijo varón estaba en la entreplanta, pero esta decisión fue modificada en obra, pasando a planta baja junto al dormitorio de las 3 niñas. (Legado Vázquez Molezún, servicio histórico del COAM, VMP007 Residencia particular en la Ciudad Puerta de Hierro (casa Huarte), Madrid.

10. De Jesús Huarte recogido en Pablo Olalquiaga Bescós, "Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico" (PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid, 2014), 51.

11. Juan Daniel Fullaondo, "Corrales y Molezún: en torno a la casa patio," *Nueva Forma*, no. 20 (septiembre 1967): 41-99.

12. La casa se proyectó y construyó al mismo tiempo que la casa García-Valdecasas, para los suegros de Carvajal, en dos parcelas contiguas que se fusionaron a través del jardín, aunque cada casa está dotada de su propia autonomía, el juego de variaciones que se establece entre ellas multiplica el interés de ambas. Cfr. A. Espinosa García-Valdecasas, "Trabajar sobre el límite. La casa Carvajal del lugar al detalle" en *Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra*, ed. T. Couceiro Núñez, (Madrid: 2015): 253-255.

13. Cfr. Ignacio Vicens Hualde, "Hormigones domésticos", *Arquitectura*, no. 309 (1997): 48.

María Luisa, de origen cordobés, celebró que en los jardines hubiera una profusa presencia del agua –fuentes y piscina- en los diferentes patios. Entre ellos, destacan desde el primer esquema tres con otros tantos tipos de función que ordenarán el resto de las estancias: Padres-Relación; niños-privacidad; dormitorios-intimidad. Entre los vacíos y en planta baja se distribuyen los usos interiores de la vivienda a excepción de la biblioteca privada y el dormitorio de la entreplanta<sup>9</sup> a los que se llega por medio de pequeñas escaleras de caracol desde el vestíbulo y el estar de los niños.

Estar y zona de niños ocupan espacios de paso, no solo de los niños sino de los propios padres, hacia la zona de noche y los espacios más privados -los dormitorios- que, en último término, compartirán la intimidad del último patio situado al poniente. Algunos detalles llaman la atención: la especial relación del dormitorio de los padres con el del niño varón, con un paso directo y el manejo de los muros del pasillo de las habitaciones para la ubicación de espacios de almacenaje y luz en la cota superior. La aparente amplitud de estos espacios multifunción (paso-estar-estudio) se logra gracias al recurso de carpinterías en la parte superior de los tabiques interiores, conectando los ambientes, consiguiendo espacios que, si bien están acotados, no aparecen como aislados.

Molezún opinaba que "para vivir no necesitas más habitáculo que el que hay en un barco de vela"<sup>10</sup>. La ajustada dimensión del dormitorio compartido de las niñas y el dormitorio del niño parece responder a esta premisa. El proyecto es más generoso en los espacios comunes (estar de los niños), así como en la creación de ese patio de juegos que, pese a estar caracterizado mediante la palabra privacidad en los primeros esquemas de los arquitectos, se conecta visualmente con el de los padres a través del volumen del comedor que, en los meses más cálidos, abriendo las correderas de las paredes que lo definen, conectará ambos patios. Una casa cerrada hacia el exterior, pero conectada a través de patios y miradas consiguiendo, en palabras de Juan Daniel Fullaondo, que "los jardines se conviertan en patios, y estos no sean sino una prolongación exterior de los ambientes internos"<sup>11</sup>.

### **Casa Carvajal en Somosaguas (1966-68): la articulación perfecta**

La casa que Javier Carvajal construyó para su familia en Somosaguas es una de las obras cumbre de su trayectoria. Se proyectó y construyó entre 1966 y 1968; inmediatamente después del éxito obtenido con el Pabellón de España en la en la Feria de Nueva York de 1964, galardonado con la Medalla de Oro. El arquitecto estaba entonces en la cima de su carrera profesional, a pesar de que apenas había cumplido los cuarenta años, y la casa perseguía convertirse en la respuesta perfecta a sus necesidades familiares y reflejar su estatus estelar<sup>12</sup> [Fig. 05].

Son variados los aspectos que convierten a esta casa en una obra maestra en la que resuenan ecos tan distantes como la arquitectura de Frank Lloyd Wright o la Alhambra. Está el uso del hormigón, poco habitual en la arquitectura doméstica, y que Carvajal utilizó con una maestría que va mucho más allá de su posible deuda con el brutalismo americano, para generar un juego de volúmenes abstracto y misterioso, fuertemente contrastado por el claroscuro que provocan sus pesadas cornisas de remate<sup>13</sup>. Y está, para el tema que nos ocupa, la magnífica distribución interior y la exquisita manera en la que se relacionan las partes de la casa, multiplicando sus posibles conexiones casi sin pasillos.

La única planta que posee la casa sorprende por su valor como objeto plástico autónomo. Está trazada con una caligrafía minuciosa y abigarrada que independiza el volumen de cada estancia, configurando una danza de líneas de distinto espesor en la que se identifican los muros de hormigón que abrazan y sustentan la casa y los tabiques que delimitan los espacios sirvientes. El espacio fluye entre estas líneas puntuado por una serie de planos deslizantes, que ofrecen una configuración cambiante de la conectividad entre estancias.

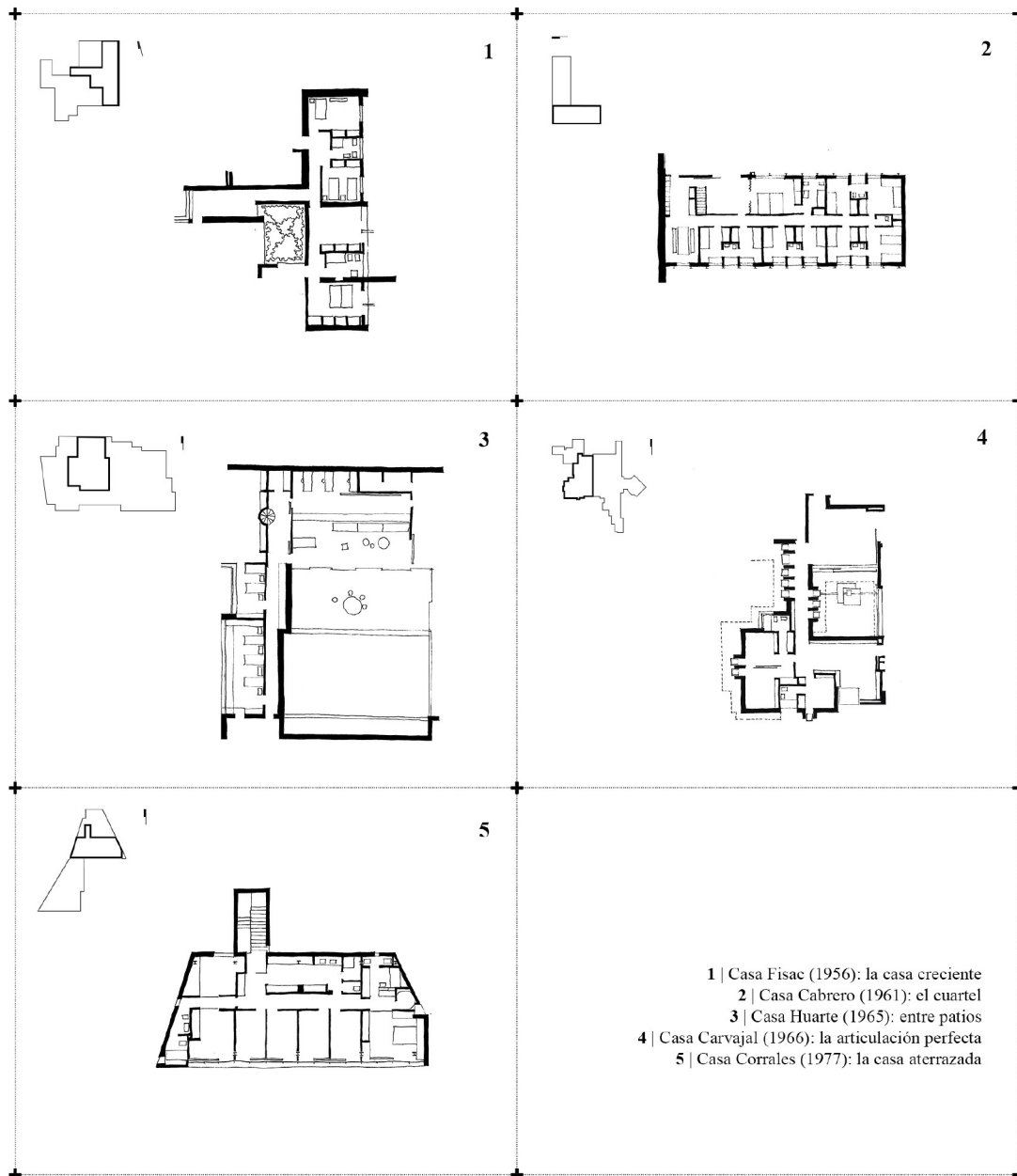


Fig. 07.  
 Comparación de todas las plantas de las zonas de niños representadas a la misma escala.

El dispositivo que permite esta rica configuración es la presencia de dos patios que, abrazando el comedor, se ubican en el corazón de la casa, propiciando una circulación en forma de ocho que proporciona un continuum espacial. Se trata de un recurso que remite a la articulación de espacios en la Alhambra, subrayado por la presencia de una rumorología de agua que proviene de la fuente que ocupa el mayor de los patios.

La casa se asienta en el terreno respetando su topografía, con tres plataformas con tres escalones entre cada una de ellas que contribuyen a la delimitación de las distintas estancias que se disponen en continuidad alrededor de los patios.

La zona de los niños ocupa la esquina suroeste de la casa en la plataforma superior; cuenta con tres dormitorios (dos niños y una niña al principio; el cuarto nacería ya en la casa) con sus correspondientes zonas de aseo y almacenaje. Estas habitaciones quedan protegidas por un espacio común propio para estudio y juegos, con forma de L, que conecta directamente con la entrada, con las dependencias paternas y con el jardín exterior a través de planos correderos, que pueden ocultarse para incorporar –también– este espacio a las circulaciones generales y participar en el juego de la multiplicación de conexiones. En el jardín se delimita una plataforma propia que expande las posibilidades de este espacio común e incrementa el grado de autonomía que procura al área infantil. El diseño de las habitaciones, que vuelcan a este espacio, se individualiza con una conexión inmediata entre las habitaciones masculinas, que comparten aseo y con mayor privacidad para la habitación femenina que dispone de su propio baño.

Este dispositivo de regulación de la intimidad se repite, de alguna forma, en la conexión con las habitaciones de los padres, protegidas por el espacio de la biblioteca que actúa como antecámara de los espacios privativos (aunque, de manera significativa, actúa así para la habitación paterna, mientras que la materna se comunica directamente con el pasillo general en proximidad con el área de los niños) completando el juego de diafragmas que matiza unas circulaciones cambiantes.

### **Algunas conclusiones y un último ejemplo**

La diferencia entre los parámetros de cada casa es, paradójicamente, la primera característica común a reseñar, su condición de solución a una problemática familiar concreta. Todas ellas están diseñadas desde la cercanía a los futuros usuarios; las Casas Fisac, Cabrero y Carvajal son para la propia familia del arquitecto, la Casa Huarte para un amigo cercano; por lo que sus soluciones no son fácilmente exportables.

No obstante, sí que pueden identificarse algunas de las preguntas generales a las que tratan de responder, cada una con sus argumentos. En primer término, estaría la necesidad de graduar la intimidad; de los padres respecto de los hijos o de ambos respecto del servicio; un problema mayor cuando el número de hijos es elevado. Esto supuso la aparición de espacios de estar (para juegos o estudio) privativos de los niños (Fisac, Huarte, Carvajal, incluso la casa Cabrero, más exigida en dimensiones, contiene un espacio de expansión que puede utilizarse como comedor o zona de estudio), a veces con un cierto sacrificio del espacio destinado a dormir. Las mismas conexiones interiores que se generan en el interior de la zona infantil, también llaman la atención, por lo que aportan a la convivencia entre los propios hijos; especialmente significativo resulta este aspecto en la Casa Cabrero en la que, a falta de espacios expansivos, se genera una circulación alternativa al pasillo conectando las habitaciones entre sí. En la misma línea se puede ver la multiplicación de las conexiones interiores en las casas, destinada a preservar el uso de las zonas más públicas de la casa para los adultos, evidente en todas ellas, o la extensión de esta autonomía de uso para las áreas infantiles a la conexión con el exterior; incluso en algún ejemplo (Huarte o Carvajal) llegando a la generación de un espacio exterior propio para ellas, separado del jardín principal de la casa.

Otra reflexión interesante sería la condición cambiante de sus usuarios, en continuo crecimiento, y las implicaciones en el uso de estos espacios dedicados a ellos. Son espacios que, aunque pudieron ser pensados para niños, pronto empezarían a ser habitados por los adolescentes y jóvenes en los que esos niños se convertirían, replanteando su relación con el resto de la casa y reclamando más intimidad propia de la que algunos de los ejemplos que hemos repasado les otorgaba (la última ampliación de la casa Fisac se debió a ello). El propio crecimiento de la unidad familiar, con el nacimiento de nuevos hijos, que está en el origen de la Casa Cabrero o en las mutaciones y añadidos de la casa Fisac, ya ponía en entredicho soluciones diseñadas con excesiva exactitud como la casa Carvajal. Esto supone una clara diferencia con otros espacios pensados para la infancia en los que los usuarios se renuevan de manera constante y siempre tienen la misma edad.

14. Peter Buchanan ha dicho de ella que es la más radicalmente moderna de las viviendas españolas del siglo XX, una auténtica *machine d'habiter*. Cfr. Peter Buchanan, "La casa Corrales," *Arquitectura*, no. 309 (1997): 54.

Hay otro caso que explicita estos problemas. José Antonio Corrales construyó, por fin, en 1977 la casa-estudio que había diseñado con paciencia desde que adquirió el terreno de Aravaca, mucho tiempo antes [Fig. 06]. Su sueño era llevar allí su residencia familiar y su estudio. Sin embargo, su exitosa vida profesional fue demorando el inicio de las obras. Cuando finalmente fue construida -y según relato del propio arquitecto- Corrales descubrió que ya no era la casa que necesitaba su familia. Sus hijos, seis, se habían hecho mayores, alguno ya había abandonado el hogar familiar y el resto se resistía a trasladarse a Aravaca. El resultado fue que, desde el primer momento, el matrimonio se encontró solo en una casa diseñada para estar habitada por mucha gente y, pronto, acabarían decidiendo también su regreso a Madrid. Es una triste historia para una casa tan notable<sup>14</sup> que también sirve como ejemplo para este análisis por el brillante encaje del paquete de dormitorios, que sobrevuela el resto de la casa.

Ésta desciende en sucesivas terrazas por la ladera, según un recorrido perpendicular a la pendiente, que delimita la zona vividera -hacia el este- respecto del estudio. Sobre este recorrido, Corrales diseñó un puente de mando en planta primera, que conectaba directamente con la entrada por un lado y con el servicio por el otro, en el que se disponían los dormitorios en batería hacia el sur, por encima de las terrazas. En el extremo este se ubicaba la habitación de los padres con sus dependencias anejas y conectaba directamente con el servicio que, de esta forma, accedía directamente a la planta de dormitorios. Al oeste se ubicaban las habitaciones de los dos hijos con un baño compartido, mientras que las cuatro chicas ocupaban el centro del puente; al otro lado del pasillo, al norte y hacia la hermética fachada, se disponía una única pieza que contenía el aseo, los armarios y servía como vestidor común.

Las viviendas unifamiliares fueron, en un momento de crecimiento social y económico en España, espacio de ensayo de soluciones tipológicas en torno al habitar. Los arquitectos se enfrentaron a este problema presentando variaciones que, en lo referente a los espacios infantiles, aportaron diferentes disposiciones y espacios (comunes e individuales) que mostraban una nueva preocupación por el desarrollo de los más pequeños, además de definir un período de utilización óptimo de la propia vivienda [Fig. 07]. Unos ejercicios de diseño que aún hoy pueden servir de ejemplo para otras arquitecturas, en especial domésticas, ya sea para resolver problemas más o menos cercanos. Y para el caso del entorno madrileño, en esta época concreta tan deslumbrante, este recorrido plantea la pregunta retórica de si es posible comprender la riqueza y sugerencia de este grupo de casas icónicas sin atender a su condición de hábitat ideado para familias numerosas.

**Casa Fisac / Casa Cabrero / Casa Huarte / Casa Carvajal / Casa Corrales**

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Badell, Ana María. "Desde mis recuerdos." *Arquitectura*, no. 305 (2006): 108.
- Buchanan, Peter. "La casa Corrales." *Arquitectura*, no. 309 (1997): 54.
- Cabrero Torres-Quevedo, Francisco de Asís. *Casa Cabrero en Puerta de Hierro*. Pamplona: T6, 2002.
- Cabrero Torres-Quevedo, Francisco de Asís. *La obra de Francisco Cabrero, Conferencias en la ETS Arquitectura de Sevilla, 1975, recogidas en Francisco Cabrero 1939-1978*. Madrid: Xarait, 1978.
- Cónsul Pascual, Yolanda, *Dentro de sus casas*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2015.
- Cónsul Pascual, Yolanda, y Cecilia Ricci. *Dentro de sus casas: Miguel Fisac*. 1.ª ed. Buenos Aires: Nobuko, 2019.
- Espinosa García-Valdecasas, A. "Trabajar sobre el límite. La casa Carvajal del lugar al detalle" en *Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra*, editado por T. Couceiro Núñez, 253-255. Madrid: 2015.
- Fernández Isla, José María. "Miguel Fisac, vivienda en Cerro del Aire Arquitecto: Miguel Fisac Madrid 1956." *Arquitectura*, no. 309 (1997): 62.
- Fullaondo, Juan Daniel. "Corrales y Molezún: en torno a la casa patio." *Nueva Forma*, no. 20 (Septiembre 1967): 41-99.
- Olalquiaga Bescós, Pablo. "Casa Huarte": José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico." PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid, 2014.
- Roda Lamsfus, Paloma y Francisco Arques Soler. *Miguel Fisac: apuntes y viajes*. Madrid: Scriptum, 2007.
- Vázquez-Díaz, Sonia y Suárez Mansilla, Luis, "La estética taoísta en la casa de Fisac en Cerro del Aire", *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, n° 4 (2014), pp. 43-52.
- Vicens Hualde, Ignacio. "Hormigones domésticos." *Arquitectura*, no. 309 (1997): 48.

# Función, representatividad e implicaciones espaciales del modelado de la forma en la arquitectura de Le Corbusier

Alejandro Gómez García

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5325>

El proceso de proyecto de Le Corbusier se estructura en dos fases bien diferenciadas cuando el programa funcional reviste una cierta complejidad: una primera, en la que se eligen los volúmenes simples capaces de albergar los diversos usos del edificio, así como las conexiones que deben establecerse entre ellos, y una segunda, de carácter más intuitivo y emocional, en la que algunos de ellos son modelados hasta alcanzar formas plásticas y singulares, de geometría curva, que destacan entre aquellas de matriz ortogonal. Se establece de este modo una suerte de dualidad, que podríamos denominar racionalista-intuitiva, que se sumaría a otras ya conocidas como, por ejemplo, masculino-femenino (Fernández Galiano) o público-privado (Colomina).

El origen de estas formas plásticas está en las primeras villas de La Chaux de Fonds donde, aún con carácter simple y en clara deuda con ciertos episodios de la historia de la arquitectura, aparecen junto a una única caja principal. A partir de aquí, en concordancia con los sucesivos cambios de intereses de Le Corbusier, tanto pictóricos como arquitectónicos, las vemos evolucionar y asumir nuevos significados y papeles cada más complejos en el desarrollo de los proyectos. La influencia del cubismo y su decidida apuesta por la industria, primero, y por la naturaleza después, le permiten explorar las posibilidades de un particular lenguaje formal con el que componer sus obras a partir de esa dualidad de formas cúbicas y formas plásticas.

Este artículo estudia, siguiendo un orden temporal, algunas de las formas plásticas empleadas por Le Corbusier en su arquitectura analizando tanto sus implicaciones funcionales, espaciales, perceptivas y representativas, como el modo y momento en que aparecen, bien en el inicio, bien en una fase intermedia del proceso de ideación.

*Le Corbusier's design process is structured into two distinct phases when the functional programme is somewhat complex: the first, in which simple volumes capable of housing the building's various uses are chosen, as well as the connections that must be established between them, and the second, of a more intuitive and emotional nature, in which some of them are modelled to achieve artistic and singular forms, with curved geometry, which stand out among those with an orthogonal matrix. In this way, a kind of duality is established, which we could call rationalist-intuitive, which would be added to other already well-known pairings such as, for example, masculine-feminine (Fernández Galiano) or public-private (Colomina).*

*The origin of these artistic forms is in the first villas of La Chaux-de-Fonds where, still with a simple character and clearly indebted to certain episodes in the history of architecture, they appear next to a single main box. From here, in accordance with the successive changes in Le Corbusier's interests, both pictorial and architectural, we see them evolve and take on new meanings and increasingly complex roles in the development of the designs. The influence of cubism and his determined commitment to industry, first and foremost, and then to nature, enabled him to explore the possibilities of a particular formal language with which to compose his works based on this duality of cubic and artistic forms.*

*Following a temporal order, this article studies some of the artistic forms used by Le Corbusier in his architecture, analysing both their functional, spatial, perceptual and representative implications, as well as the way and timing in which they appear, either at the beginning or in an intermediate phase of the ideation process.*

Composición  
Proyecto  
Modelado y Función  
Formas Plásticas  
Percepción

Composition  
Design  
Modelling and Function  
Artistic Forms  
Perception

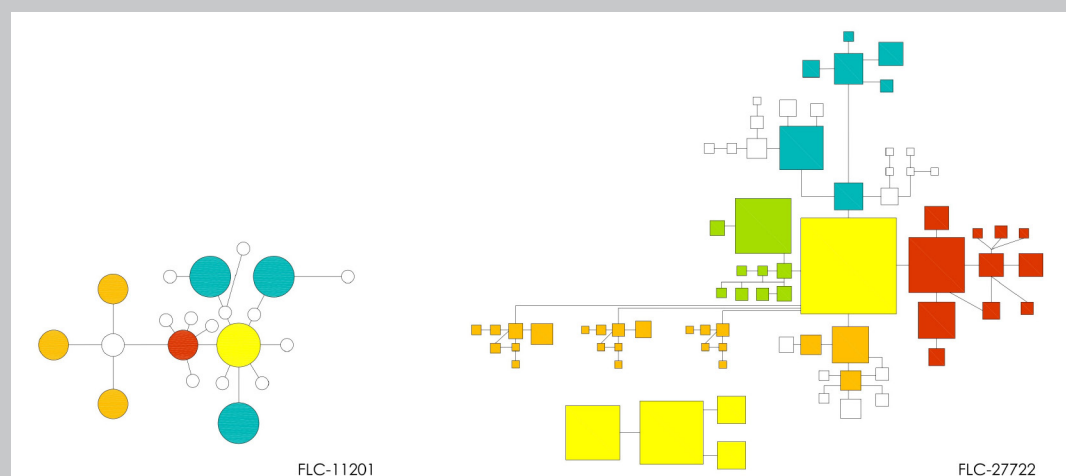


Fig. 01. Organigramas gráficos de la Cité de Refuge de París, 1929, y del Concurso del Palacio de los Soviets, Moscú, 1930. Dibujos del autor basados en los documentos FLC-11201 y FLC-27722 de la Fondation Le Corbusier ©

1. La aportación de Charlotte Perriand al diseño del mobiliario y al interiorismo del siglo XX fue muy relevante, tanto en la época que trabajó en el estudio de Le Corbusier y Pierre Jeanneret como después, en su etapa en Japón o sus colaboraciones con Jean Prouvé y así se ha reconocido con la publicación de numerosos textos y vídeos que tratan sobre su trabajo y su vida. Entre otros, Jacques Barcat, Charlotte Perriand. *Complete Works. 4 volumes.* (Zurich. Scheidegger&Spiess, 2014) y Charlotte Perriand, *Une vie de création.* (París: éditions Odile Jacob. París, 1998).

2. Geoffrey Baker, *Le Corbusier, Análisis de la Forma* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985).

3. Las referencias de la “Villa Turque” están en la arquitectura bizantina y otomana que conoció en su Viaje a Oriente, pero creo que no hay que olvidar el interés de Le Corbusier por la obra de Palladio en Venecia, en concreto por “San Giorgio Maggiore”, durante sus sesiones de estudio en la Biblioteca de París en el año 2015. Jorge Torres, “Le Corbusier. Le Pòeme de Venise” *LC. Revue de Recherches sur Le Corbusier.* n°6 (09/2022), (Valencia, 2022). Ver también Paul Venable Turner, *La Formazione di Le Corbusier* (Milan: Jaca Books editoriale, 2001).

4. En el archivo de Le Corbusier se conservan dos dibujos a plumilla que estudian este espacio entre volúmenes curvos (FLC-32103 y FLC-32107).

5. Alejandro Gómez, *El Proyecto cubista. De Le Corbusier a Stirling. Estudio del Proceso de creación de la arquitectura* Tesis doctoral (Madrid: ETSAM-UPM, 2001). También, Gilles Ragot; Olivier Chadoin, *La Cité de Refuge: Le Corbusier et Pierre Jeanneret - L'usine à guérir* (París: Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, 2016).

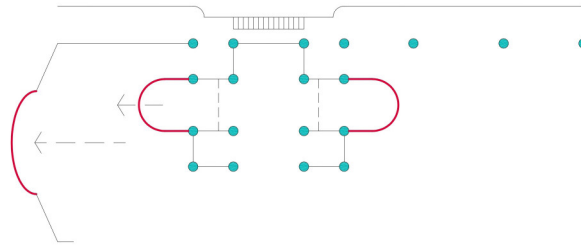
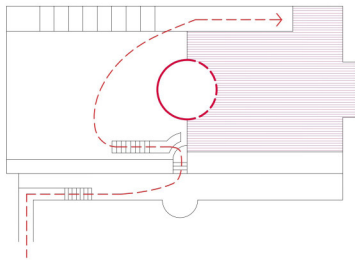
Recordaba Charlotte Perriand que los proyectos que se desarrollaban en el estudio de la Rue de Sevres 35 en los años en los que ella trabajó, entre 1927 y 1937<sup>1</sup>, seguían habitualmente un proceso de ideación de dos fases: una primera, analítica y racional, en la que se estudiaban las posibles organizaciones del programa de usos mediante esquemas abstractos de cuadrados o círculos equivalentes a volúmenes de geometría sencilla conectados entre sí, y una segunda, en la que aquellas piezas a las que se quería otorgar un mayor protagonismo en la composición, se moldeaban con formas curvas convirtiéndose en objetos plásticos bien diferenciados de la regularidad del resto. Estas piezas singulares, en su autonomía formal, serían las encargadas de introducir en la experiencia del uso del edificio, tanto exterior como interior, las cuestiones perceptivas y emocionales de las que tanto gustaba hablar a Le Corbusier. Si se trataba de un proyecto sencillo, como pequeñas viviendas, los criterios funcionales y plásticos podían solaparse, pero si la obra revestía una cierta complejidad, como en los edificios de uso colectivo o programa público, el proceso de proyecto recorría ambas fases. Así fue, por ejemplo, en el proceso de proyecto de la Cité de Refuge de París o en el Concurso del Palacio de los Soviets [Fig. 01].

## Modelado espacial

Las primeras formas plásticas en la arquitectura de Le Corbusier aparecen en las viviendas que construyó en La Chaux de Fonds y en Le Locle tras el viaje a Oriente de 1911. En la “villa Blanche” de 1911, un semicilindro se adosa a una gran caja. Como si se tratara de un ábside, esta forma modelada se sitúa sobre uno de los ejes principales de la casa indicando el recorrido que se debe hacer para llegar desde el acceso, en el “Chemin de Pouillere”, hasta la entrada a la vivienda situada en la última esquina de la parte posterior del volumen principal. Su plasticidad, además de conducir este necesario giro en el recorrido de acercamiento a la casa, produce una drástica reducción de la escala perceptiva producida al salir de la pequeña escalera previa que permanece escondida entre los muros de la plataforma de apoyo [Fig. 02]. Esta escalera, situada entre las dos escalas, prepara el encuentro con el volumen curvado, recreando el mismo efecto que producen los propileos de la Acrópolis de Atenas, los cuales introducen un tránsito ciego en el camino de ascensión al Partenón<sup>2</sup>. En este primer ejemplo, la forma plástica se moldea de dentro hacia fuera tratando de expandir el espacio interior.

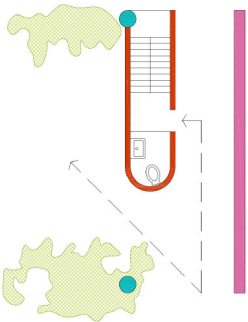
Con este mismo esquema de caja y cilindro, pero ahora duplicado éste simétricamente, proyecta la “villa Turque” (Schowb) en 1916. Su composición, más allá de las habituales referencias otomanas o bizantinas del viaje a Oriente de las que siempre se ha hablado, parece hacerse eco de las iglesias de Andrea Palladio en Venecia, especialmente de “San Giorgio Maggiore”, que bien conocía Le Corbusier<sup>3</sup>. Dentro de la villa, una sucesión alternada de contornos rectos y curvos, en simple y doble altura, construye una secuencia perceptiva de espacios contraídos y expandidos en cuyo punto medio se sitúan los dos semicilindros cuya forma se proyecta hasta los límites del jardín<sup>4</sup>.

Ya en la “Villa Favre-Jacot” de Le Locle, ligeramente anterior, Le Corbusier había empleado una dualidad compositiva de curva y contracurva en la fachada de acceso, en un gesto formal que parece remitir al barroco romano, tanto al Bernini de Sant Andrea del Quirinale como al de la Piazza del Vaticano de Roma en el que se abraza el espacio previo al edificio. En Le Locle, esta forma plástica expresa su uso, definido por el giro del coche, a la vez que acerca la puerta de entrada a quien llega como ocurre en las obras berninianas, pero su intención plástica va más allá, al dejar la huella del desplazamiento del aire barrido por el movimiento del vehículo al aproximarse a la casa. Este gesto, más significativo que práctico, se convertirá en un motivo recurrente en no pocas obras posteriores de Le Corbusier, como en la Villa Savoye o en la Cité de Refuge<sup>5</sup>.

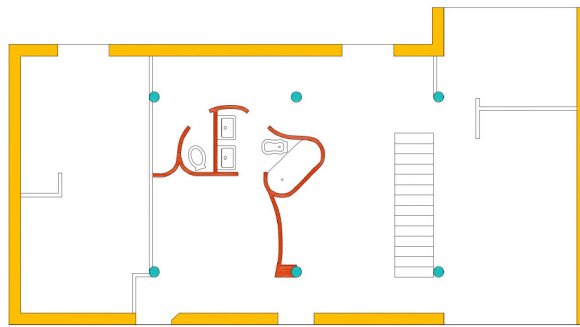


FLC-32103

Fig. 02.  
Villa Jeanneret-Perret  
(Blanche) y Villa Turque  
(Schowb). La Chaux de  
Fonds, 1916. Dibujos  
del autor basados en el  
documento FLC-32103  
de la Fondation Le  
Corbusier©

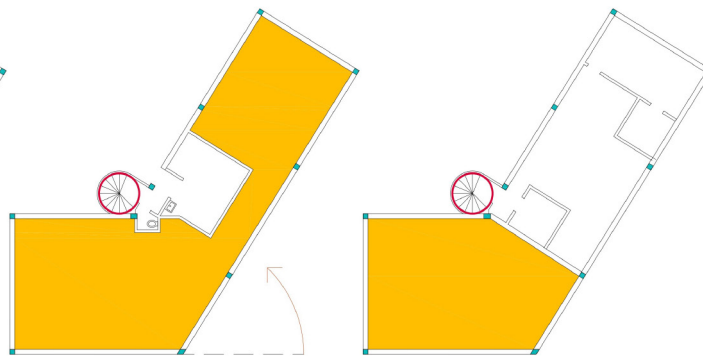
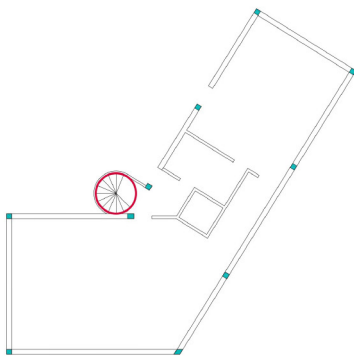


FLC-8588-E



FLC-7869

Fig. 03.  
Maison Cook. París, 1926  
y Casa Canale. Boulogne-  
sur-Seine, 1924. Dibujos  
del autor basados en los  
documentos FLC-8588-E y  
FLC-7869 de la Fondation  
Le Corbusier©



FLC-8018

Fig. 04.  
Maison Lipschitz-  
Miestchaninoff. París,  
1923-26. Dibujos del autor  
basados en el documento  
FLC-8018 de la Fondation  
Le Corbusier©

6. "Todas las piezas del baño son cóncavas: la bañera, el lavabo, el bidé, la taza. Organizadas como un sistema brindan la ocasión -la tentación- de sumirse en su desfiladero. Sumergir el cuerpo, las manos, los pies, el sexo, en su convocatoria. Una voz parte de cada elemento para absorbernos en sus simas. El desleimiento de las manos, la ablución disolvente del bidé, la consumación en el sarcófago de la bañera, la leva de los intestinos. Un coloquio de muerte privada es su habla". Vicente Verdú, "El cuarto de baño. La memoria lavada," en Luis Fernández Galiano (coord.), *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*, Catálogo de exposición (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990), 113.

7. Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930* (París: Éditions de la Villette, 2007; edición consultada Bessel: Birkhäuser Verlag AG, 2007).

8. Ramón Alonso, "El Pabellón Suizo y el Colegio de España en París," *Cuaderno de notas 18* (Madrid, 2017).

9. Es interesante destacar que, en esta misma época, Erich Mendelsohn está también utilizando las curvaturas de los cerramientos de vidrio y los ritmos de carpintería para expresar las distintas velocidades de movimiento del espacio interior. Véanse, por ejemplo, los almacenes Schocken de Stuttgart o los Petersdorff de Breslau, ambos de 1926-27.

10. Varios son los autores que se han ocupado de estudiar la configuración espacial de la Villa Stein (Von Moos, Rowe o Curtis) destacando su paralelismo con los mecanismos de composición de la pintura cubista, especialmente en lo referente a la construcción del espacio mediante transparencias fenomenológicas. Sonia Delgado, "Le Corbusier y la construcción vertical del espacio estratificado," en *LC-2015: 50 Years Later. Congreso Internacional* (Valencia, 2015).

## Modelado y Función

Ya instalado en París, con el inicio de su pintura cubista y las primeras villas blancas de los años veinte, Le Corbusier convierte estas formas plásticas en signos de su idea de 'objetos-tipo' asociados a la expresión funcional de ciertos usos de especial significación, como elementos de circulación o espacios higiénicos, unas veces como pequeños volúmenes de directriz cerrada y otras, como tabiques curvos. Sea como fuere, su papel resulta muy claro toda vez que a través de ellas podemos localizar la ubicación de pequeñas funciones que tienen, sin embargo, una especial significación en este tipo de arquitectura. Es el caso, por ejemplo, de los aseos y los baños cuyo modelado remite tanto a la configuración de los aparatos sanitarios, exentos de aristas, como a los contornos suaves del cuerpo desvestido<sup>6</sup>. El repertorio de estos volúmenes singulares abarca desde semicilindros de curvatura simple, como en la Maison Cook, hasta entrelazados complejos, como el arabesco de la Casa Canale<sup>7</sup> [Fig. 03].

En este mismo sentido, en algunas de las villas blancas, encontramos las escaleras encerradas dentro de pequeños cilindros que, en su autonomía, quedan adosados por fuera a la caja principal de la casa. Su papel es expresar la función de tránsito reproduciendo en su singular geometría el movimiento que se hace al desplazarse en vertical, o bien por una escalera de doble tramo, como en la Villa Meyer, o bien por una de caracol. Esta forma cilíndrica exenta expresa el movimiento espiral de un punto a lo largo de una directriz vertical y a la vez actúa de charnela que, en ciertas composiciones, puede resolver el encuentro de dos cajas giradas, como vemos en la Maison Lipschitz-Miestchaninoff [Fig. 04].

Hasta aquí, hablamos de figuras plásticas asociadas a la función de ciertos usos propios de proyectos de programa sencillo y que suelen aparecer directamente entre los primeros croquis de trabajo pero, si el programa es complejo, no lo hacen, como ya comentamos, hasta una segunda fase del proceso de ideación.

En el proyecto del Pabellón suizo de París, la rigurosa geometría ortogonal que aparece en los primeros croquis se transforma, en algún momento intermedio, en una configuración plástica en la que se diferencia la parte de uso colectivo de la individual<sup>8</sup>. En esta transformación, el espacio en el que se sitúa la escalera, contenido en un principio en una gran caja prismática de circulaciones y usos complementarios situada detrás del cuerpo principal de habitaciones, termina configurándose con un muro curvo, construido en piedra, que prolonga en vertical el cerramiento del comedor colectivo de la planta baja [Fig. 05].

Este cambio del cerramiento ortogonal por otro de traza libre no solo pone en evidencia la diferencia de usos, sino también las implicaciones de los distintos ritmos de actividad entre una dinámica área común y una tranquila zona de dormitorios<sup>9</sup>.

## Modelado y Percepción

Por otra parte, en esa misma época de los años veinte, no era inusual que Le Corbusier utilizara el modelado de algunos muros para, directamente, estimular la mirada de un atento observador. La situación de la pared curva que encierra el inodoro del aseo sobre el eje compositivo principal de la planta baja de la Maison Cook, además de expresar su función, dirige el camino, de un modo natural, hacia la puerta de entrada a la vivienda. También el tabique curvado que nos recibe en el vestíbulo de la Villa Stein que ni siquiera contiene un uso sanitario, obliga a cambiar de dirección dirigiendo el camino hacia la escalera situada a la derecha con la que se inicia la secuencia perceptiva entre planos paralelos que organizan la vivienda<sup>10</sup>. Ahora bien, si en la Maison Cook esta forma plástica aparece ya con las primeras ideas, en la Villa Stein no se dibuja hasta bien avanzado el proyecto y solo después de haber probado otros esquemas de distribución ortogonal.

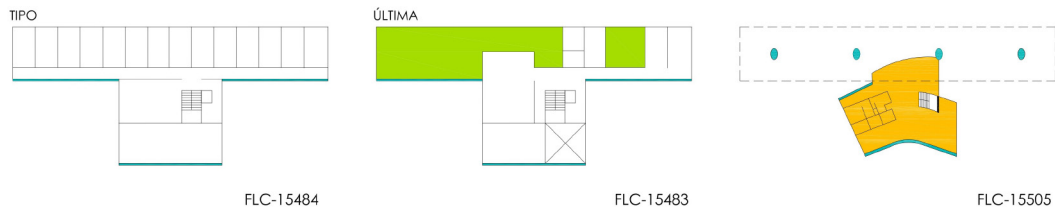


Fig. 05.  
 Pabellón suizo. París,  
 1930-33. Dibujos del  
 autor basados en los  
 documentos FLC-15484,  
 FLC-15483 y FLC-15505  
 de la Fondation Le  
 Corbusier©

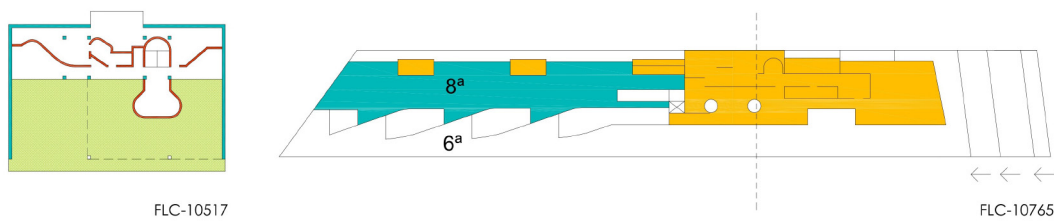


Fig. 06.  
 Villa Stein. Garches,  
 1926 y Cité de Refuge.  
 París, 1929-33. Dibujos  
 del autor basados en  
 los documentos FLC-  
 10517 y FLC-10765 de la  
 Fondation Le Corbusier©

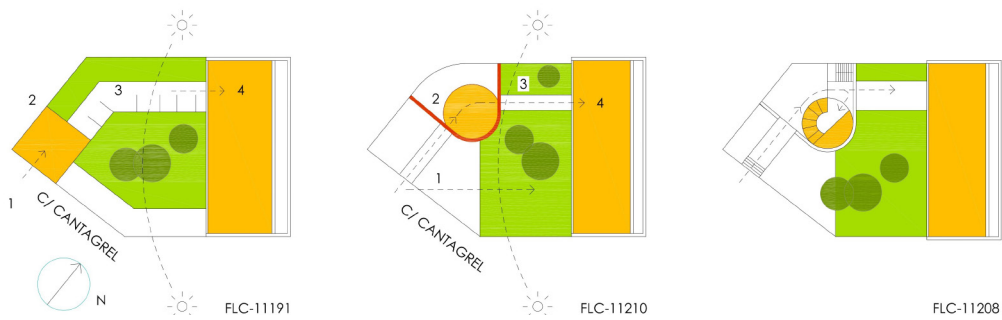


Fig. 07.  
 Cité de Refuge. París,  
 1929-33. Dibujos del  
 autor basados en los  
 documentos FLC-11191,  
 FLC-11210 y FLC-11208  
 de la Fondation Le  
 Corbusier©

11. Luís Guillermo Hernández, *Le Corbusier en Ahmedabad. Los atributos del sitio como arquitectura presentida* (tesis doctoral, Barcelona: ETSAB, UPC, 2015).

12. Le Corbusier, *Une maison, un palais* (París: Collection L'Esprit Nouveau, 1928; edición consultada: *Una casa, un palacio* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2011)).

Algunos croquis del archivo de la Fundación Le Corbusier contienen una interesante propuesta intermedia para la última planta de la Villa Stein en Garches. En ella vemos que la contigüidad de las puertas de acceso a los dormitorios se resuelve con la ondulación del tabique que los separa [Fig. 06a]. Este movimiento introduce una nueva manera de curvar el plano, una manera que se replicará en otros planos hasta llegar a crear una suerte de modelado libre, no siempre bien justificado por la función.

Esta misma libertad de trazado la encontramos en el cerramiento de las habitaciones en las plantas sexta y séptima de la Cité de Refuge en las que Le Corbusier dibuja un entrelazado, a modo de arbitrario ornamento, con el que remata un tenso alzado de vidrio como si fuese el marco tallado de un cuadro [Fig. 06b]. Más allá de esta función expresiva, el libre movimiento de estos muros parece mostrar la consecuencia del efecto de la acción pertinaz del empuje del aire, anunciando una nueva función de la forma plástica que se utilizará en proyectos futuros.

Las posibilidades expresivas y las implicaciones espaciales aumentan con el desarrollo de este tipo de proyectos de programa complejo. La primera propuesta de la Cité de Refuge, dibujada cuando el Ejército de Salvación aún no había comprado la parte del terreno que linda con la rue Chevaleret, confiaba en la capacidad de una única pieza ubicada junto al acceso por la rue Cantagrel para albergar tanto la recepción al indigente, con sus usos complementarios, como una pequeña sala de actos. Sin embargo, poco tiempo después, esta pieza era desplazada hasta el punto de quiebro de la medianera del solar para, una vez aquí, moldear su forma y convertirse en un nuevo volumen de doble curvatura, con mitad inferior cilíndrica y superior parabólica [Fig. 07].

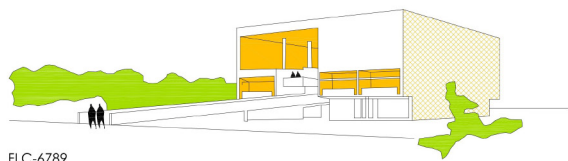
Esta configuración responde, en un principio, a criterios funcionales, ya que esta doble forma plástica se adapta muy bien tanto al uso de vestíbulo puntual de atención al indigente (cilindro) como al de salón de actos (prisma parabólico), pero más allá de este argumento, lo que se consigue con este gesto de modelado es crear un efecto perceptivo adicional al atravesar dos veces un mismo plano curvado, una vez en un sentido y otra vez en otro, siguiendo un movimiento oscilatorio de ida y vuelta propio de la pintura cubista.

Estas dos obras, la Villa Stein y la Cité de Refuge introducen, junto a la ya comentada condición de elemento activador del recorrido perceptivo, una nueva implicación de la plasticidad de las formas que va a alcanzar una significativa importancia en muchos proyectos posteriores: la huella de su exposición a los elementos naturales, como el aire y el sol. Esta nueva condición será utilizada para expresar la jerarquía funcional en arquitecturas especialmente representativas que, aunque anunciada ya en los años treinta, será desarrollada con renovado interés en las obras que construye en la India en la década de los años cincuenta.

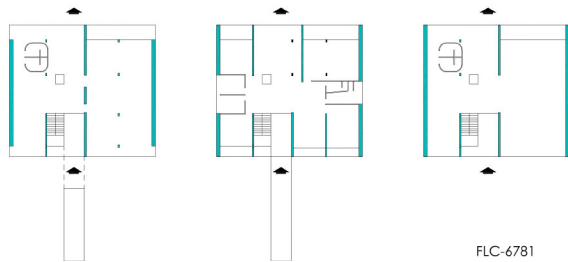
## **Modelado y Representatividad**

Uno de los primeros condicionantes del proyecto para el Palacio de la Asociación de los Hilanderos de Ahmedabad<sup>11</sup>, es poder aunar en una única imagen la doble escala que corresponde tanto a una organización privada, controlada por clanes familiares, como a una institución de proyección pública, en este caso, la mayor cooperativa textil de la ciudad. Para responder a esta dualidad, Le Corbusier recupera el viejo eslogan de 1928 que daba título a uno de sus libros más conocidos: “una casa, un palacio”<sup>12</sup> configurando la sede de los hilanderos como una gran “casa cúbica” que se monumentaliza a partir de la armonía de sus proporciones y de su emplazamiento, en este caso, situándose exactamente en el eje del estrecho y alargado solar entre la ciudad y el río.

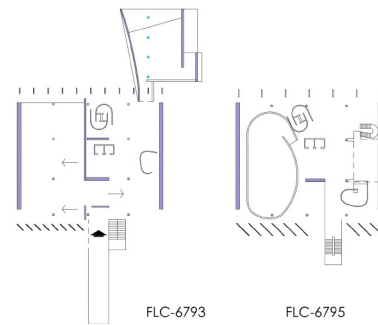
Balkrishna Dohi, su colaborador en la India, dibuja los planos de una primera idea ubicando todos los usos del programa dentro de un único prisma distribuido a partir de un estudio previo de tamaños, agrupaciones y conexiones con los habituales organigramas gráficos. La imagen que resulta así, antes de introducir las formas



FLC-6789



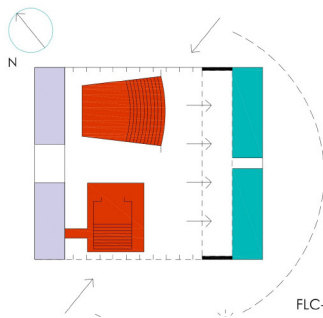
FLC-6781



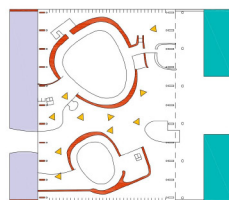
FLC-6793

FLC-6795

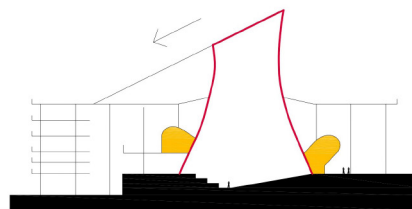
Fig. 08.  
Palacio de los Hilanderos.  
Ahmedabad, 1951. Dibujos  
del autor basados en los  
documentos FLC-6789,  
FLC-6781, FLC-6793 y  
FLC-6795 de la Fondation  
Le Corbusier©



FLC-3015



FLC-2995



FLC-2962

Fig. 09.  
Asamblea de Chandigarh,  
1951-55 Dibujos del  
autor basados en los  
documentos FLC-3015,  
FLC-2995 y FLC-2962 de la  
Fondation Le Corbusier©

13. William Curtis relaciona la interrelación de las superficies exteriores e interiores con los estudios sobre las conchas marinas que había realizado Le Corbusier poco antes). William Curtis, *Le Corbusier. Ideas y formas* (Nueva York: Rizzoli International Publications, 1986).

plásticas, es rotunda: una gran caja de piedra, tallada en los frentes y adaptada tanto al solar como a la dirección de los vientos locales. De este modo se optimiza la resolución, tanto de las cuestiones funcionales como de la adaptación al lugar [Fig. 08].

A partir de esta primera propuesta funcional, Le Corbusier avanza con las cuestiones plásticas buscando expresar adecuadamente las implicaciones que los condicionantes naturales del contexto imponen. Así muestra que la llegada de los vientos monzones provoca el repliegue de los volúmenes contenidos y la autonomía del espacio representativo respecto a la envolvente, mientras que ésta, sometida a la insistente acción de la luz del sol, trama su superficie para mostrarse como un velo de hormigón que permea los frentes y cierra los laterales. Al final, la caja compacta y excavada que había dibujado Doshi se convierte en una piel envolvente a cuyo resguardo se alojan las piezas moldeadas.

Pero, de todos los proyectos de la India, el que muestra con mayor claridad la importancia de las formas plásticas en el proceso de proyecto de Le Corbusier es el de la Asamblea de Chandigarh que, desarrollado junto con el Tribunal de Justicia entre los años 1951 y 1955, toma de nuevo como punto de partida una enorme caja de hormigón, de espesor considerable, con una serie de piezas en su interior, en un juego de doble escala.

Los primeros croquis proponen ya esta composición de doble escala: una escala mayor que delimita un área sombreada y ventilada y, dentro, una escala menor que aloja las funciones. La primera está configurada con una caja de 110x110x22 metros y diferentes fachadas en cuyo espesor se alojan los usos burocráticos y funcionales, y la segunda, con otras dos cajas, una de 40x40 metros y otra de 20x20 metros, para los espacios representativos. Las fachadas delantera y trasera de la caja principal se diseñan, en un principio, con un sistema de arcos de diferentes tamaños relacionados con la tradición india. La orientada hacia el Este contiene el acceso principal y es más monumental al disponer de arcos de triple altura, mientras que la Oeste, tras la que se sitúa la única crujía de despachos, dispone de tres niveles superpuestos de arcos que proyectan al exterior la organización interior. Las otras dos fachadas, Norte y Sur, se resuelven con celosías de hormigón.

A partir de este primer esquema, hemos de pensar que, en algún momento del proceso de proyecto, las caras con arcos se curvan hacia el interior, aumentando su profundidad para ganar espacio de protección creando así un espacio específico para la luz y la sombra en las dos fachadas principales, en un mecanismo de control de la luz y de generación de la sombra mediante la curvatura de un espeso muro que Le Corbusier utiliza también en la coetánea Capilla de Ronchamp<sup>13</sup>.

Finalmente, del mismo modo que en la Sede de los Hilanderos, cuando el viento actúa en las dos fachadas laterales, los volúmenes que se encuentran dentro de la caja modelan su forma, plastificando sus rígidos límites y adoptando contornos más flexibles, muy diferentes de la rígida geometría envolvente [Fig. 09].

A partir de aquí, los croquis muestran un proceso de proyecto centrado en la plasticidad de estos volúmenes interiores, explorando tanto su forma en planta como su relación con la cubierta, así como también el modo de entrar en ellos a través de una geometría completamente libre, mientras que, en algún croquis intermedio, se dibujan sobre el techo lo que parecen ser numerosos puntos de luz que pasan sobre las dos salas interiores que permanecen ensimismadas en sus propios volúmenes. La sensación, si así se hubiera construido, sería la de estar bajo un inmenso cielo estrellado y no bajo un neutro techo negro como el que se construyó. De este modo, las dos salas más representativas de la Asamblea se configuran libremente, como si de dos grandes piedras se tratara, girando sobre sí mismas hasta reorientarse en una nueva dirección norte-sur. Al tiempo, se elevan intentando captar la luz de la cubierta y con su inclinación, expandirla hasta la base en un gesto similar al de la coetánea “Iglesia de Sainte Pierre” en Firminy.

La sala mayor queda finalmente configurada como un sólido hiperbólico, estado final de un cilindro modelado por la luz, cuya imagen hace referencia a las siluetas de las torres de refrigeración de algunas centrales térmicas próximas a Ahmedabad, como se ha escrito, pero quizá también al perfil de la cúpula de Santa María del Fiore de Florencia, cuyo boceto Le Corbusier dejó dibujado en la hoja FLC-28992. Si es esta la referencia, nada extraño conociendo su declarado interés por la historia de la arquitectura, la cúpula del edificio renacentista baja hasta el suelo, reafirmando su apoyo mediante la forma del embudo. De este modo, estaría duplicando su significado: por un lado, potenciando su carácter centralizador y, por otro, la condición de objeto fijo que ordena el espacio a su alrededor introduciendo un movimiento rotacional. El primero, estando dentro del cilindro hiperbólico, el segundo, fuera. Y, de nuevo, utilizando una doble escala, ahora dentro del primer volumen plástico: una mayor, propia de la Naturaleza y asociada a una luz vertical y amplificadora y otra menor, al servicio del hombre, dentro de una iluminación envolvente y difusa. En la particular estrategia del arquitecto, el problema plástico parece quedar finalmente resuelto con esta dualidad, aunque la introducción de estas formas plásticas conlleva nuevos retos: ¿Cómo unir el hiperboloide a la caja? ¿Cómo controlar la fortísima luz que entra? ¿Cómo acceder a su interior?

Le Corbusier explora varias soluciones apoyándose, por un lado, en la utilización de recursos propios de la arquitectura histórica y, por otro, en el uso de figuras de su particular vocabulario pictórico. Por ejemplo, la idea de subordinar el entorno del hiperboloide a su centro, diferenciando su cota para dejar que entre la luz, parece actualizar la sección de una catedral medieval, o la de dibujar caminos que llegan hasta la sala como si fueran dedos de libre trazado que se introducen hasta detenerse en unos pequeños anfiteatros mientras el espacio permanece indiferente, indivisible. Anclada al suelo, esta potente forma plástica parece responder tan solo a la presencia de la luz cenital que la modela.

Por otro lado, para controlar la luz que entra desde arriba, contará con la ayuda de Jean Prouvé. La solución que parece satisfacerlos más y a la que dedican un mayor número de croquis, aunque finalmente no se construya, es la de colocar una gran tapa que desliza sobre la boca del embudo y que, apoyada en dos guías, abre y cierra su paso. Estas guías, diseñadas como una superestructura metálica en forma de “V” recuerda tanto al puente de acceso a la Cité de Refuge como a los *Entretiens* de Viollet Le Duc. Este plano deslizante va desapareciendo a lo largo del proceso de proyecto, siendo sustituido por unas piezas de cristal que se incrustan en la parte superior del espacio hiperbólico. También las celosías laterales son tapadas por nuevas crujeas funcionales, desembocando en el oscuro espacio interior que hoy vemos, mientras la sala menor se reduce a una pirámide de eje inclinado situada sobre un cubo al modo de la capilla de novicios del convento de La Tourette.

## Conclusión

La utilización de formas plásticas en el proceso de proyecto de Le Corbusier muestra la convivencia de una doble visión de la creación arquitectónica: una racional y otra emotiva. Tienen su origen, por un lado, en referencias históricas, visitadas o estudiadas, en los años iniciales en La Chaux de Fonds y por otro, en el lenguaje de su pintura y su interés por el mundo industrial desde su llegada a París. Si el edificio tiene un programa sencillo, estas formas se incorporan desde el inicio al esquema compositivo basado en la dualidad recta-curva propia de sus primeros proyectos; si es complejo, suele aparecer en una segunda fase, una vez resueltos los condicionantes funcionales con volúmenes de geometría ortogonal.

Como hemos visto, el papel que juegan estas formas modeladas es múltiple, actuando sobre las cuestiones espaciales, perceptivas, funcionales y representativas, e incorporándose progresivamente a su modo de trabajo. En un principio se utilizan como recurso espacial proyectando el interior hacia fuera o dirigiendo miradas y pasos en

el recorrido perceptivo, como en las primeras villas en La Chaux de Fonds. Después, a partir de los años veinte, con el paso de un sistema compositivo basado en mecanismos pictóricos y en una agregación contrastada de volúmenes al modo de un engranaje maquinista, las formas plásticas se utilizan para identificar ciertos usos, básicamente sanitarios o de circulación, mientras que, ya a finales de esa década, el movimiento de los muros anuncia la posibilidad de expresar la acción continuada de la naturaleza sobre el edificio, en correspondencia con el cambio de los intereses particulares de Le Corbusier. Finalmente, a partir de los años cuarenta y especialmente en las obras en la India de los años cincuenta, estas formas plásticas asumen el protagonismo en la representatividad de las funciones principales sumando sus implicaciones a las ya anteriores de espacialidad, función y percepción.

Composición / Proyecto / Modelado y Función / Formas Plásticas / Percepción

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Alonso, Ramón. *El Pabellón Suizo y el Colegio de España en París*. Madrid: Cuaderno de notas, 18, 2017.
- Baker, Geoffrey. *Le Corbusier. Análisis de la Forma*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 1985.
- Barsac, Jacques. *Charlotte Perriand. Complete Works*. Zurich: Scheidegger&Spiess, 2014 – 2019.
- Benton, Tim. *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*. París: Editions de la Villette, 2007. Bâssel: Birkhäuser Verlag AG, 2007.
- Curtis, William. *Le Corbusier. Ideas y Formas*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1986.
- Delgado, Sonia. “Le Corbusier y la construcción vertical del espacio estratificado”. En *LC-2015 50 years later. Congreso Internacional*. Valencia: Ediciones UPV, 2015.
- Fernández Galiano, Luís (coord.). *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*. Catálogo de exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.
- Gómez, Alejandro. *El Proyecto cubista. De Le Corbusier a Stirling. Estudio del Proceso de creación de la arquitectura*. Tesis doctoral. Madrid: ETSAM. UPM, 2001.
- Hernández, Luís Guillermo. *Le Corbusier en Ahmedabad. Los atributos del sitio como arquitectura presentida*. Tesis doctoral. Madrid: ETSAB. UPC, 2015.
- Le Corbusier. *Une maison, un palais*. París: Collection L'Esprit Nouveau, 1928.
- Perriand, Charlotte. *Une vie de création*. París: Editions Odile Jacob, 1998.
- Ragot, Gilles; Chadoin, Olivier. *La Cité de Refuge: Le Corbusier et Pierre Jeanneret - L'usine à guérir*. París: Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, 2016,
- Torres, Jorge. “Le Corbusier. Le Pòeme de Venise”. *LC. Revue de Recherches sur Le Corbusier*. nº6, Valencia, 2022.
- Turner, Paul Venable. *La Formazione di Le Corbusier*. Milan: Jaca Books editoriale, 2001.

# La materialidad visual y la visualidad háptica del ladrillo y su sintaxis a través de la comparación crítica de dos obras de Mies van der Rohe y Sigurd Lewerentz

Serafina Amoroso, Carlos L. Marcos Alba y  
María Pura Moreno Moreno

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5326>

En cualquier análisis crítico-arquitectónico, el material empleado no debe ser juzgado únicamente por su apariencia superficial, sino que, por el contrario, debe ser entendido como un palimpsesto del que desvelar su talante semiótico, su aportación al significado del conjunto, o su capacidad sintáctica referida a la conjugación con otros materiales. Bajo dicha premisa, este artículo establece una comparación dialéctica entre el uso del ladrillo realizado durante los inicios de la carrera de Mies van der Rohe en la Haus Lange (1927-1930) de Krefeld frente al realizado por Sigurd Lewerentz en la Iglesia de Sankt Petri del conjunto parroquial de Klippan (1962-1966), ya en su madurez. La confrontación de esta idéntica elección material —en diferentes contextos y ejecutada bajo tectónicas disímiles— se centra en tres aspectos: el entendimiento del ladrillo como herramienta modular y geométrica del conjunto, el detalle de su preciso aparejo como ejercicio gimnástico de la construcción, tanto en el planteamiento global como en la contingencia del detalle —esquinas o encuentros— y, por último, su capacidad de manifestar la materialidad más visible de ambos proyectos. Estos tres enfoques convergen en un cuarto criterio referido a la dialéctica entre construcción, recorrido y percepción que servirá para desvelar coherencias o su ausencia respecto de las lógicas tectónicas internas. Se analizan también aspectos fenomenológicos relacionados con la materialidad, el aparejo del ladrillo, las soluciones de encuentros y resolución de detalles en relación con una aproximación sensorial enriquecida a través de la textura, la luz y una plasticidad que aporta significados sensitivos y espaciales. La actitud artesanal hacia el aparejo del ladrillo, en ambos casos, permitirá comprender que la limitación de la paleta de elementos compositivos no supone en la arquitectura impedimento alguno para la creatividad, la innovación o la reinterpretación de una rica materialidad que delimita y configura el espacio arquitectónico.

*In any critical-architectural analysis, the material used should not be judged solely by its superficial appearance, but, on the contrary, it must be understood as a palimpsest from which to reveal its semiotic character, its contribution to the meaning of the whole, or its syntactical capacity in relation to its pairing with other materials. Under this premise, this article establishes a dialectical comparison between the use of brickwork during the early career of Mies van der Rohe in his Lange Haus (1927-1930) in Krefeld and its use by Sigurd Lewerentz in the Church of Sankt Petri in the parish complex of Klippan (1962-1966) in his professional maturity. The confrontation of this identical choice of material—in different contexts and executed under dissimilar tectonics—focuses on three aspects: the understanding of brick as a modular and geometric element of the whole, the detail of its precise rigging as a gymnastic exercise of construction both in the overall approach and in the contingency of the detail—corners or joints—and, finally, its ability to manifest the most visible materiality of both works. These three approaches will converge in a fourth criterion referring to the dialectic between construction, circulation and perception, which will serve to reveal the soundness or its absence regarding the internal tectonic logic. Phenomenological aspects related to materiality, the brickwork, the solutions for the material connections and constructive detailing in relation to a sensorial approach enriched through texture, light and a plasticity that provides sensitive and spatial meanings are also analysed. The artisanal attitude towards the brickwork, in both cases, will allow us to understand that the limitation of the palette of compositional elements does not represent an impediment to creativity, innovation or the reinterpretation of a rich materiality that defines and configures architectural space.*

Ladrillo  
Aparejo  
Materialidad  
Fenomenología  
Modernidad

Brickwork  
Rigging  
Materiality  
Phenomenology  
Modernity



Fig. 01.  
Mies Van der Rohe.  
Casa Esters, Krefeld,  
1927-1930. Estudios  
preliminares.

## Serafina Amoroso

Universidad Rey Juan Carlos  
serafina.amoroso@urjc.es  
<https://orcid.org/0000-0002-6775-2069>

## Carlos L. Marcos Alba

Universidad de Alicante  
carlos.marcos@ua.es  
<https://orcid.org/0000-0001-5272-0841>

## Maria Pura Moreno Moreno

Universidad Rey Juan Carlos  
mariap.moreno@urjc.es  
<https://orcid.org/0000-0002-8086-2035>

## Introducción

El ladrillo es un material ancestral y multifacético que, como la piedra y la madera, ha conservado un aspecto siempre contemporáneo gracias a su capacidad de adaptación a los condicionantes a los que ha sido sometido a lo largo de la historia de la arquitectura<sup>1</sup>. Tal y como señala Juhani Pallasmaa<sup>2</sup>, los materiales ‘naturales’ incorporan la dimensión del tiempo expresando su edad y su historia a través de la pátina originada por su envejecimiento; circunstancia diferencial respecto a los actuales materiales artificiales que deliberadamente ansían una suerte de perfección atemporal. Es algo que no sucede con el material cerámico que, sin dejar de ser un material artificial, también envejece noblemente. Estos materiales tan antiguos como el ladrillo colaboran en los temas centrales de la arquitectura moderna como el anhelo de ingravidez y transparencia. De hecho, su propia naturaleza (múltiple formato y condición estructural) los hace partícipes de un gran potencial a la hora de producir espacios donde se difuminan los límites entre naturaleza-artificio o interior-exterior, favoreciendo la innovación arquitectónica constante, y la búsqueda de nuevas experiencias en el espacio, el tiempo o el lugar, en las que se involucren de manera háptica a todos los sentidos.

Un arquitecto de la modernidad para el que el ladrillo podría parecer un material de menor importancia es Mies Van der Rohe. Seguramente por ello, ni él mismo ni sus biógrafos prestaron mucha atención a las dos casas (Haus Lange y Haus Esters) construidas en ladrillo visto en Krefeld entre 1927 y 1930<sup>3</sup>. Esta hipótesis se corrobora comprobando cómo en una conversación pública que tuvo lugar en la *Architectural Association* en 1959, el propio Mies declaraba cómo le habría gustado incorporar mucho más vidrio en la Casa Esters si el cliente se lo hubiera permitido; admitiendo, casi con sentido de culpabilidad y justificando el resultado, sus concesiones a las exigencias del cliente que modificaron su diseño inicial [Fig. 01]<sup>4</sup>.

A este respecto, resulta interesante hacerse eco de la coherencia que, según Kenneth Frampton, se vislumbra en ambas casas al participar en la investigación tectónica de un Mies van der Rohe que no renuncia a los métodos constructivos tradicionales para explorar conceptos espaciales típicos de las vanguardias<sup>5</sup>. Y contrastar esa opinión del crítico-historiador con las de Kleinman y Van Duzer, que afirman todo lo contrario, precisamente porque los dos proyectos de viviendas exponen, según ellos, acrobacias estructurales al servicio de conceptos espaciales convencionales<sup>6</sup>.

La mayoría de la crítica, más acorde con la tesis de Frampton, considera la Casa Lange, al igual que la Casa Esters, como un periodo de transición entre la lógica constructiva del ladrillo (y su utilización tradicional en muros de carga) y la emancipación de la topología arquitectónica auspiciada por un canon moderno, caracterizado por el desmembramiento de la construcción en esqueleto y piel. Esta postura se alinea con la tesis de Alejandro Cervilla, cuando introduce el concepto de la progresiva “desocultación del acero”<sup>7</sup> entendiéndolo como clave en la lectura de las casas realizadas por Mies en las dos primeras décadas del siglo XX, en donde subraya cómo el muro de carga en ladrillo paulatinamente cede el paso a otro sistema. Una tesis que abunda en señalar cómo aquel Mies era perfectamente consciente de que gracias a los nuevos materiales se podían lograr cambios fundamentales, tanto en la concepción del espacio como dentro del ámbito formal. En este sentido, resultan especialmente significativos dos detalles de la Casa Wolf (1926) y de las Casas de Krefeld (Haus Lange y Haus Esters): en la primera, la ocultación a la vista de la viga de canto que sostiene el voladizo de la losa blanca de la terraza<sup>8</sup>; en las segundas, el esbelto pilar de acero dotado de sección cuadrada [Fig. 02]. Por primera vez dejado completamente a la vista, el pilar sostiene, retranqueándose respecto de sus bordes, las losas voladas blancas de los porches que sirven en ambos proyectos de acceso al jardín: pintado de negro, este elemento se desdibuja bajo la sombra, pero, aun así, aparece en segundo plano escamoteándose, ofreciendo el protagonismo a la losa blanca, que parece flotar.

1. Beatriz Matos y Alberto Martínez Castillo, “La cerámica y los maestros modernos. 5+1” en *Ensayos sobre arquitectura y cerámica*, ed. Jesús Aparicio Guisando (Madrid: Mairena Libros, 2011), 7-23.

2. Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the skin. Architecture and senses* (Hoboken, NJ: Wiley, 2005), 31-32.

3. Philip C. Johnson, en el catálogo publicado en 1947 con ocasión de la famosa retrospectiva que comisarió sobre el trabajo de Mies van der Rohe en el *Museum of Modern Art* de Nueva York, publica solo una imagen de la casa Lange, describiéndola en los pies de foto como “badly damaged”. Véase: Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe* (New York: The Museum of Modern Art, 1947), 40. El primero que habló, de manera más sistemática, de las casas de Mies en Krefeld fue Wolf Tegethoff en 1981, con motivo de la primera exposición dedicada a sus casas de campo tras la creación de su archivo en el *Museum of Modern Art*. Franz Schulze sugiere, “haciendo claramente referencia a las declaraciones del propio Mies que se acaban de comentar en el texto”, que si efectivamente el proyecto de la casa Lange se hubiese realizado siguiendo el croquis inicial del arquitecto, caracterizado por amplias superficies acristaladas en sus alzados hacia el jardín, habría sido más ‘impactante’. Véase a este respecto: Kent Kleinman y Leslie Van Duzer, *Mies van der Rohe, The Krefeld Villas* (New York: Princeton Architectural Press, 2005), 12-13, y las pocas páginas -incluyendo las fotos-dedicadas a las casas en: Franz Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 145-147 y 194.



Fig. 02.  
Mies Van der Rohe. Vista  
de la Casa Lange, Krefeld,  
1927-1930.



Fig. 03.  
Mies Van der Rohe. Vista  
de la Casa Lange, Krefeld,  
1927-1930.

4. Según sus biógrafos, Mies, a fin de cumplir con las necesidades del cliente, se vio obligado a renunciar a la realización de una arquitectura abierta con generosidad al exterior, como muestran sus primeros bocetos. Véase a este respecto: Mies van der Rohe. Casas. *Revista 2G*, no. 48/49 (agosto 2009), 98-99.

5. Kenneth Frampton, "Mies van der Rohe: Avant-Garde and Continuity" en *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, eds. Kenneth Frampton, John Cava, y Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 163-67.

6. Kent Kleinman y Leslie Van Duzer, *Mies van der Rohe. The Krefeld villas* (Princeton Architectural Press, New York, 2005), 17.

7. Alejandro Cervilla, "La evolución de la imagen de la estructura en las viviendas de Mies van der Rohe," *ZARCH II* (Diciembre 2018), 124-125. DOI: <http://doi.org/10.26754/ojs.zarch/zarch.2018113211>.

8. La viga, mirando hacia la casa desde el río, 'desaparece' gracias a su retranqueo respecto al alzado principal y la sombra proyectada por la propia losa.

9. Cervilla, Op. Cit. 124. Tal y como señala Cervilla, se trata incluso del mismo aparejo de ladrillo utilizado en la casa Mosler, realizada tres años antes: un aparejo gótico en cuyas hiladas se alternan sogas y tizonas.

10. *Ibid.*

11. Pallasmaa, Op. Cit. 29.

12. José Ignacio Linazasoro, *Las paradojas de Sigurd Lewerentz. Del Clasicismo al estilo tardío* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024), 8 y 45.

13. *Ibid.*, 73.

14. *Ibid.*, 51.

En el primer momento de esta transición, el cambio compositivo no fue acompañado por una modificación del sistema estructural. Algo que queda evidenciado en la casa Wolf (1927), en la que Mies plantea una nueva modernidad combinando intuiciones y expresiones espaciales más abstractas con muros de carga convencionales. De hecho, a pesar de lograr realizar una cierta continuidad espacial –interconectando en diagonal tres volúmenes rectangulares que se intersecan– la casa Wolf es una "rotunda caja de ladrillo"<sup>9</sup>, organizada gracias a una subestructura de acero que permite la realización de los dinteles de los huecos y que, sin embargo, permanece deliberadamente oculta a la vista, por el ladrillo que pasa por encima "como por arte de magia"<sup>10</sup>.

Concluyendo, en la casa Lange, Mies trabaja usando un vocabulario aparentemente convencional que explota, hasta su agotamiento, las capacidades plásticas, para la exploración de nuevos conceptos espaciales. El proyecto se configura como una reflexión sobre las posibilidades sintácticas de las paredes de ladrillo.

Parafraseando a Pallasmaa<sup>11</sup>, podemos afirmar que lo que hace interesante un proyecto de arquitectura es su capacidad de conjugar tensiones y alusiones opuestas e incluso contradictorias. Partiendo de esta premisa, el arquitecto finés afirma que la arquitectura de Mies, a pesar de poder apreciarse desde una clásica perspectiva frontal, amplía y enriquece el paradigma de la percepción visual a través del tiempo gracias a su sentido del orden, del peso, de la estructura, del detalle; y, cuando utiliza el material cerámico, también a su precisión modular y adaptabilidad. La materialidad de sus muros de ladrillo confieren una apariencia de solidez y ayudan a posicionarla en el contexto de la arquitectura doméstica de la época. Además, el contraste con la desnudez de revestimientos continuos en el trasdosado de los muros de ladrillo al interior invita a una percepción bien diferenciada de la textura rugosa y discretizada del material cerámico al exterior, por un lado, y los paños lisos y neutros en el interior, por el otro (como fondo contra el que se podrían recortar mejor las obras de arte de la colección del cliente) [Fig. 03].

Llegados a este punto, nos detenemos ahora en la Iglesia de *Sankt Petri* del arquitecto Sigurd Lewerentz construida en Klippan entre los años 1963-66. Un proyecto en el que el arquitecto sueco actúa, aparentemente, en la misma dirección que aquel Mies iniciático, utilizando idéntico material. Se pretende en este texto proporcionar una lectura de esta iglesia desde un enfoque muy acotado: el del empleo del ladrillo confiando en que, con esta mirada y la dialéctica planteada con la Casa Lange de Mies, contribuya a desencadenar reflexiones novedosas de cara a posibles interpretaciones desde la óptica de una evolución tecnológica del material. Esta obra ha sido considerada por la historiografía moderna como una de las obras maestras de Lewerentz. De ella, al igual que de toda la obra del arquitecto sueco, se han ofrecido múltiples interpretaciones que abundan en su complejidad. La iglesia pertenece, según José Ignacio Linazasoro, a su estilo tardío –o a su *sublime senectudine et ultimissima verba*–, es decir, a un momento en el que el arquitecto se desenvuelve de manera desprejuiciada y despreocupada en un oficio que ya domina, alcanzando el clímax tanto de la ruptura de cualquier tipo de orden o jerarquía como de un marcado dramatismo, no exento de misticismo<sup>12</sup>.

Tal y como sucede en la obra de Alvar Aalto, también Lewerentz llegó a la modernidad después de un exordio caracterizado por la realización de obras de arquitectura enmarcadas en un neoclasicismo reinterpretado por medio de cierto entendimiento de la arquitectura desde la escala urbana. Una perspectiva que, según Linazasoro<sup>13</sup>, procede de la influencia ejercida por su profesor Ragnar Östberge en sus años de formación en la Escuela Klara. Una influencia que aparece ya en el proyecto de la Capilla de la Resurrección (1925), donde se manifiesta su predisposición a una lectura de la arquitectura como un sistema de fragmentos que, a pesar de poseer su propia autonomía e identidad, ofrecen la idea de un 'todo' coherente. Algo patente en la iglesia de Klippan, donde Lewerentz recurre en planta a un trazado compositivo basado en la sección áurea, y donde todo el conjunto posee una complejidad que puede entenderse sólo teniendo en cuenta que buena parte de su construcción se resolvió *in situ*<sup>14</sup>, a través del estudio de cada detalle, logrando una esencialidad técnico-constructiva única. Esta predilección por

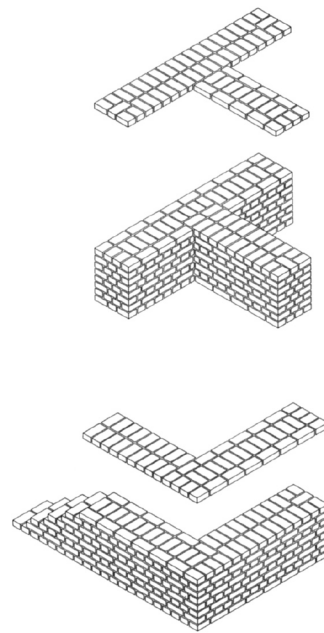
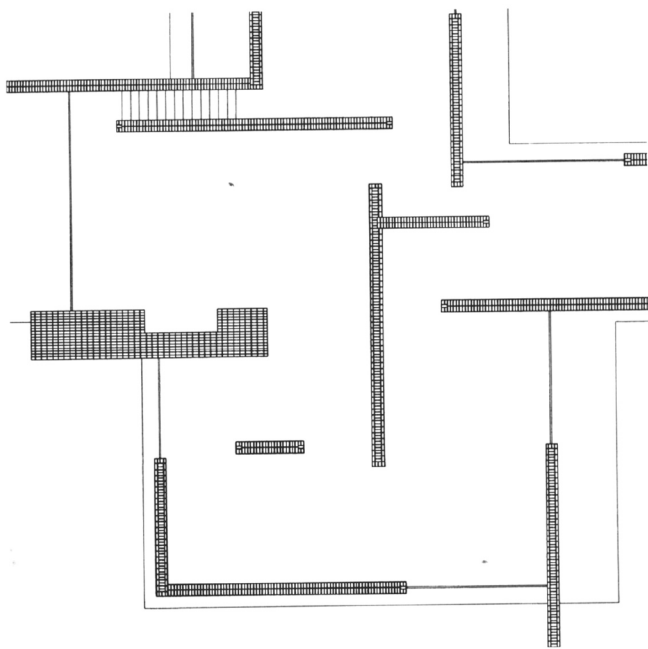


Fig. 04.  
Mies Van der Rohe. Casa  
de campo de ladrillo,  
1924. Dibujos realizados  
por Werner Blaser en  
1965.

15. Ingrid Campo-Ruiz, “¿Menos o más? La construcción del kiosco de Lewerentz en el cementerio de Malmo,” *Proyecto, progreso y Arquitectura*, no. 8 (2013), 139.

16. Richard Sennet, *El artesano* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2009).

17. En aquel momento histórico, se hizo una comparación inmediata entre esta planta y la composición neoplástica de Theo Van Doesburg ‘Ritmo de una danza rusa’, de la cual la casa parecía una transposición arquitectónica.

18. Frecuentemente en los dibujos se encuentran fórmulas matemáticas para expresar el tamaño de las partes muy parecidas a las que se expone a continuación:  $5 K+4 F = 56.5$  cm, donde K representa el ladrillo o clínker dispuesto a soga, que mide 10.5 cm y F representa el tamaño del junto de mortero, que mide 1 cm. En realidad, había dos módulos en la Casa Lange: el tipo 1 (5x10,5x22 cm), es decir el ladrillo de tamaño standard intacto; y el tipo 2 (5x10,5x16,25 cm), es decir el ladrillo de tamaño standard cortado para adaptarse al diseño de la fachada en correspondencia de las ventanas (tres cuartos de ladrillo). Véase a este respecto: Kleinman y Van Duzer, Op. Cit. 66-68.

19. Merece la pena insistir en que se trata de una utilización del ladrillo como elemento de definición de las fachadas, es decir de las caras exteriores de los muros, puesto que en el trasdosado al interior siempre se enlucen, eliminando todo vestigio de su naturaleza cerámica, despiece, modulación, etc.

20. Un dato interesante, que se puede comprobar leyendo un intercambio de cartas entre Mies y el señor Lange, es que el arquitecto no siempre estuvo presente en la obra para verificar que todas sus instrucciones se ejecutaran a la perfección. La exitosa ejecución de la obra se debió lograr, por tanto, sobre todo por la presencia de ese sistema de medidas y proporciones generales, mencionado anteriormente, que consiguió garantizar cierto nivel de control en la ejecución.

la precisión del oficio procede de un enfoque experimental y de innovación continua con el que Lewerentz se reinventa en cada proyecto. Una actitud que remite a las enseñanzas de sus maestros Var Tengbom y Carl Bergsten, en aquella escuela en la que, junto a su compañero Gunnard Asplund, compartía un aprendizaje caracterizado por “alejarse del imaginario cultivado en tableros de dibujo, y en su lugar, comenzar con las realidades de la construcción: materiales, proyectos y planos”<sup>15</sup>.

La figura de Lewerentz encaja perfectamente en el marco de una modernidad nórdica donde la recepción de los nuevos principios arquitectónicos está atemperada por su vinculación con el paisaje y con la técnica tradicional, basada en métodos artesanales de producción y desarrollada en la cotidianeidad del ejercicio profesional. En ese sentido, se puede afirmar como arquitecto poseedor de lo que Richard Sennet define como la conciencia de los materiales, más propia del artesano<sup>16</sup>.

A pesar de que la Casa Lange y la Iglesia de *Sankt Petri* sean proyectos muy diferentes, tanto en el programa como en la escala, los hermanan muchos elementos a partir de los cuales se establece un diálogo que permite detectar la común actitud artesanal hacia la fábrica de ladrillo y sus sistemas constructivos. Ambos proyectos constituyen, cada uno con sus especificidades, respuestas alternativas a los imperativos de la modernidad, que tratamos de desentrañar a través de la crítica comparativa.

### **El ladrillo: material, módulo y aparejo**

En 1965, bajo la supervisión de Mies, Werner Blaser dibujó con cuidado el detalle de las plantas de la ‘Casa de campo de ladrillo’ [Fig. 04], que Mies había diseñado al carboncillo en 1923<sup>17</sup>. Para dar rigor y legitimidad al proyecto, en términos de metodología y tectónica de la construcción, Blaser señaló el espesor de las paredes y el esquema de montaje de los ladrillos como si se tratara de un detalle para su ejecución, aunque nunca llegase a materializarse. Este nivel de detalle ni siquiera se logró en los dibujos de la Casa Lange, donde el ladrillo es la unidad de medida de todo<sup>18</sup>. Los dibujos que documentan mejor cómo el ladrillo se utilizó en este proyecto son los de la fachada, a escala 1:20, donde vemos cómo, empleando el ladrillo como módulo, se trazó el armazón compositivo bidimensional de la ‘superficie’ del alzado<sup>19</sup>. Sin embargo, la combinación entre este sistema riguroso de reglas geométricas y el uso del ladrillo dio a Mies la posibilidad de convertir el ‘error’ –o, mejor dicho, la falta de control absoluto sobre la realización de una obra en la que se emplearon ladrillos producidos de forma artesanal– en un enriquecimiento semántico del sentido general del proyecto<sup>20</sup>: su entendimiento cambia, a pesar de ser muros de carga, al centrarse su atención en su composición en alzado. Los muros, en definitiva, están tratados como si fueran un simple revestimiento o una piel (exterior). El uso del ladrillo en la Casa Lange, por tanto, está más vinculado a un carácter bidimensional de la pared que a su honestidad tectónica: su materialidad transita de lo táctil (y masivo) hacia lo visual.

Este enfoque contrasta con el de la Iglesia de *Sankt Petri* en Klippan [Fig. 05], donde el ladrillo vuelve a ser el protagonista, pero bajo otras premisas. Lewerentz desarrolló su ‘sensibilidad’ hacia los materiales desde muy temprano, gracias a su familiaridad con la fábrica de vidrios de su padre, en la que estuvo trabajando varios veranos como ayudante. Quizás fue precisamente allí donde aprendió que el detalle en el proceso de diseño adquiere cierta densidad e intensidad semánticas, transfigurando el material en algo que trasciende sus propias condiciones físicas, o el hecho de que las cuestiones formales estén íntimamente ligadas a las constructivas; es decir, que, en la arquitectura, toda estética está fundada en una técnica. Buscando siempre la esencialidad, Lewerentz inventa nuevas posibilidades constructivas:

“Esencializar la construcción en una correcta comprensión de la tecnología de que se dispone, controlar el total de la construcción desde la fase de proyecto hasta su ejecución, cuidar la construcción piedra a piedra, diseñar el espacio desde el material cuidando la continuidad entre edificio y paisaje, son algunos aspectos que destacan de su trabajo”<sup>21</sup>.



Fig. 05.  
Sigurd Lewerentz.  
Iglesia de Sankt Petri del  
conjunto parroquial de  
Klippan, (1962-1966).

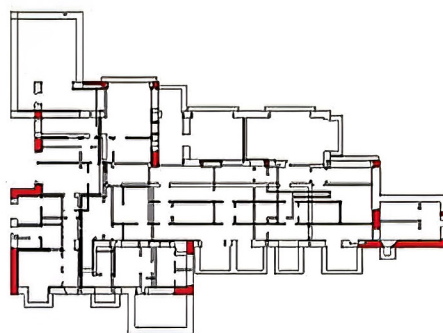


Fig. 06.  
Mies Van der Rohe.  
Casa Lange, Krefeld,  
1927-1930. (izquierda)  
Estructura metálica a la  
vista durante la reforma.  
(derecha) Esquema en  
planta con evidenciados  
en rojo los tramos de los  
muros de carga que tienen  
continuidad en vertical  
desde los cimientos hasta  
el techo.

21. José Antonio Quintanilla Chala, "Sigurd Lewerentz 1885-1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil" (Tesis doctoral, UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2004), 63.

22. Esta configuración confiere a la iglesia un carácter de 'cueva', es decir en una espacialidad envolvente cuyos límites son físicamente imperceptibles debido a las condiciones de iluminación: sólo cuatro pequeñas ventanas iluminan su interior; a la vez, dos claraboyas indican con un débil rayo de luz el recorrido del cura hacia el altar.

23. "A brick wall is [...] essentially an aggregation of small effects. This implies a human and intimate quality not present to the same extent in stone architecture", in: Alec Clifton-Taylor, *The Pattern of English Building* (Londres: Faber and Faber, 1972), 242.

24. Linazasoro, Op. Cit. 81.

25. Según señalan Kleinman y Van Duzer, Op. Cit. 90, en la Casa Lange, hay hasta 16 columnas ocultas en las paredes.

26. Cervilla, Op. Cit. 125.

27. *Ibid.*, 126.

28. Ricardo Meri de la Maza y Clara E. Mejía Vallejo, "Las casas de Mies van der Rohe: del espacio continuo al paisaje enmarcado," en *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos* (Volumen I), coord. David Arredondo Garrido *et al.* (Madrid: Abada Editores, 2022), 351-362.

En la iglesia de *Sankt Petri*, Lewerentz explota las posibilidades constructivas y plásticas del ladrillo, procedentes de la lógica interna de su sistema de construcción basado en la agregación de unidades. La construcción en ladrillo no procede por moldeado como sucede con el hormigón, ni por cortes, como sucede con la piedra o la madera. Tampoco interesa tanto a Lewerentz la condición 'modular' que ofrece el ladrillo, ya que el mortero de las juntas para él desempeña un papel importante en la supeditación del material constructivo a la métrica del proyecto a través de éstas, que no tienen por qué ser rigurosamente regulares en su espesor. El mortero no constituye simplemente un conglomerante, sino que hace que el material cerámico se adapte a la geometría del espacio. Por otra parte, la presencia de las juntas no merma, sino que más bien potencia el carácter monomaterico del edificio. En Klippan, muros, bóvedas, mobiliario, están integralmente ejecutados con ladrillo negro (de tipo Clínger). La presencia del ladrillo en muros y bóvedas<sup>22</sup> confiere también cierta cualidad doméstica a un espacio que se vuelve 'acogedor', gracias a sus proporciones, y se dota de un anti-monumentalismo que opera sobre todos los sentidos. Tal y como señala el historiador del ladrillo Alec Clifton-Taylor<sup>23</sup>, los elementos arquitectónicos realizados en ladrillo son como una suma de pequeños gestos, lo cual implica, por su propia naturaleza, cierta intimidad y calidez humanas que están, en cierto modo, ausentes en una arquitectura pétreo, produciendo una síntesis entre lo visual, lo táctil, lo háptico, vinculadas a un material cuyo aparejo y acomodo en esquinas, recovecos y demás encuentros se relaciona con la puesta en obra casi artesanal considerando la mano como herramienta de trabajo indeleblemente humana.

Así, el ladrillo para Lewerentz es un material que transita de lo visual a lo háptico; su textura, sus juntas a ambas caras alcanzan una suerte de visualidad háptica determinada por una materialidad desnuda y desescamada<sup>24</sup>. El ladrillo en Klippan nunca se corta, evitando alterar su dimensión original: esta restricción autoimpuesta en aras a la sinceridad en el uso del material se convierte en uno de los puntos radicales del proyecto que evidencian la madurez del arquitecto.

### **Gimnástica técnica y acrobacias estructurales: las ventanas y las esquinas**

A nivel estructural, existen ciertas ambigüedades sintácticas en la Casa Lange, ya que no se tienen en cuenta todas las características típicas de los edificios realizados con muros de carga, especialmente en lo que respecta a la generosidad de los huecos. Así, los ritmos verticales característicos de la arquitectura muraria en fábrica de ladrillo desaparecen con las generosas dimensiones de los huecos, que no son sino la solución de compromiso entre las aspiraciones para una arquitectura más vítrea, con la que Mies soñaba, y las concesiones que finalmente acabaría teniendo que hacer ante las demandas del cliente. Sus muros de carga se configuran en realidad como una estructura híbrida en la que la subestructura de acero queda oculta [Fig. 06], al igual que en la casa Wolf: hecho evidente al contemplar cómo los dinteles se esconden en el muro. Tal vez sea este el motivo, entre otras razones, por el que Kleinman y Van Duzer utilicen la expresión "acrobacias estructurales"<sup>25</sup>. Se trata de un muro que en las dos casas de Krefeld se muestra más como una piel que como un elemento masivo, característico de un sistema de muros de carga: las ventanas colocadas casi a haces exteriores, ocultando el espesor real del muro, los aligeran visualmente, haciendo que el tratamiento del ladrillo sea más plástico que expresivo<sup>26</sup>. Si bien se mantiene oculto, el acero empieza a quedar al descubierto en las casas de Krefeld: se encuentra "en los parteluces de los grandes huecos rasgados, aunque también pintado en color oscuro, y camuflado entre las carpinterías de las ventanas. Y lo encontramos parcialmente a la vista conformando los dinteles de las ventanas"<sup>27</sup> [Fig. 07], algo que sugiere la falta de madurez en el detalle constructivo de Mies en sus primeros proyectos modernos, cuidadosamente depurado posteriormente como marchamo de su obra.

Así pues, en la Casa Lange se produce una paradoja estructural, que desafía la percepción ordinaria de las consecuencias de las leyes de la gravedad. Por lo que respecta a las ventanas, tal y como señalan Ricardo Meri de la Maza y Clara E. Mejía Vallejo<sup>28</sup>, en la Casa Lange, al igual que en la Casa Esters, se diseñan para interactuar con el paisaje; se

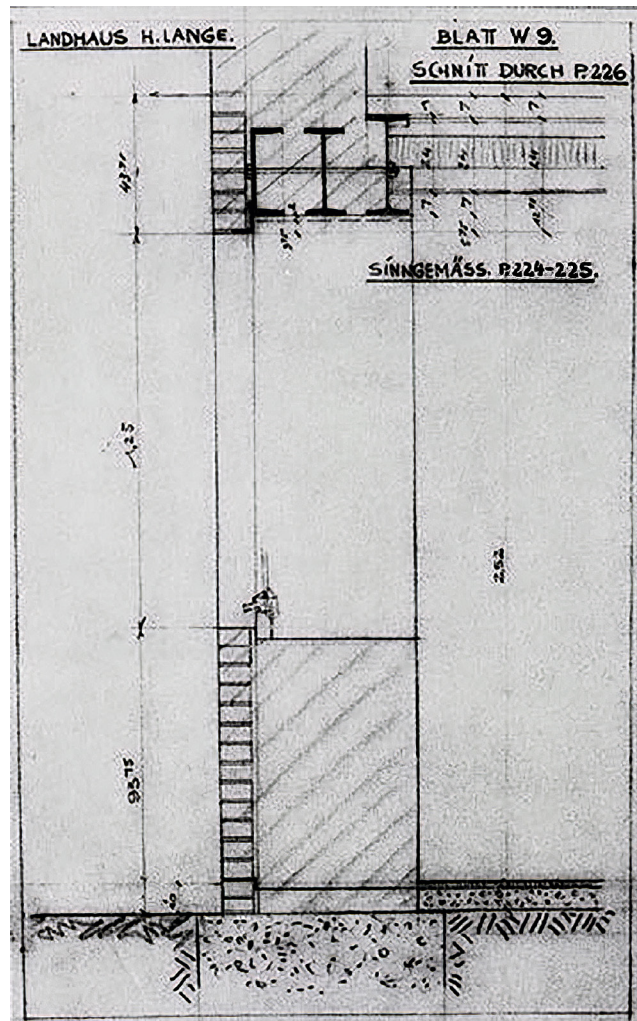


Fig. 07.  
Mies Van der Rohe. Casa Lange, Krefeld, 1927-1930.  
Detalle constructivo de la ventana, en el que se muestra el 'revestimiento' de ladrillo.



Fig. 08.  
Mies Van der Rohe. Casa Lange, Krefeld, 1927-1930.  
Vistas diagonales hacia el jardín.

29. Peter Blundell Jones, "Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, 1963-66," *Architectural Research Quarterly* vol. 6, no. 2, (June 2002), 159. DOI: 10.1017/S1359135502001628. Texto original en inglés: "First a brick hole is formed, a pure rectangular void surrounded by a pure brick edge. A thick layer of mastic is then applied to the outside face of the hole, and a sealed double-glazing unit a few centimetres larger is pressed into place, the brackets screwed on to retain it. From inside there seems hardly a window at all, for the glass remains invisible and frameless, simply a brick hole in a thick brick wall. On the outside the precision and fragility of the glass contrast poignantly with the brutality of the brickwork". Traducción propia.

30. Héctor Fernández Elorza, "Asplund versus Lewerentz" (Tesis Doctoral, UPM, 2014), 495.

31. Cervilla, Op. Cit. 136.

32. "Similarly, Mies rendered visible the material conditions of technology, industry, and labor by rewriting or reworking them and making of them an 'ornamental' pattern that would redeem technical structure by transforming the calculus of means and ends into the evocation of an end in itself", in: Detlef Mertins, "Mies's Skyscraper 'Project': Toward the Redemption of Technical Structure," en *The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 66.

convierten, por tanto, en dispositivos de la visión [Fig. 08]. Especialmente en sus esquinas replegadas hacia el jardín, los paños acristalados de las ventanas actúan como filtros que median la relación con el paisaje según perspectivas diagonales y, a la vez, por su propia configuración, generan puntos de vistas múltiples que hacen que se enmarque no solo el exterior sino también el interior.

Frente a esas estrategias miesianas, Lewerentz en Klippan resuelve el problema de las ventanas [Fig. 09] de la siguiente manera:

"Para empezar, forma un agujero en el ladrillo, un vacío exacto con un contorno rectangular en el ladrillo. A continuación, aplica una capa gruesa de estuco negro en la superficie exterior del agujero y comprime una lastra de vidrio-cámara, unos cuantos centímetros más ancha del agujero, contra el muro, y la sujeta por medio de apoyos de metal. Ni siquiera desde dentro se parece a una ventana, ya que el vidrio sin marco es casi invisible; desde fuera la precisión y la fragilidad del vidrio contrasten violentamente con la brutalidad de los ladrillos"<sup>29</sup>.

Dicha estrategia confirma la tesis de Héctor Fernández Elorza al respecto de que, en las obras de Lewerentz, se supeditan criterios generales del proyecto a decisiones de pequeña escala en el detalle, pero de gran repercusión respecto de su apariencia visual, que obligan a ajustar finamente la mirada crítica en busca de esos elementos que son verdaderamente relevantes<sup>30</sup>. La colocación del vidrio sobre el muro al exterior sin marco de carpintería, directamente sobre el sellante, sujetado exclusivamente por las exiguas grapas [Fig. 10], invisibles desde el interior, produce el efecto mágico de un hueco para permitir el paso de la luz que parece no tener ventana alguna. Es este tipo de aproximación al detalle tan cuidadosa y sencillamente planteado en donde la maestría de Lewerentz destaca por la fenomenología a la que apela, a través del contraste del tosco del ladrillo y la finura en la resolución del detalle del acristalamiento sin carpintería aparente.

Cabe destacar a este respecto el tema de la esquina y el hecho de no cortar los ladrillos en fragmentos o submódulos. De este modo, el propio ladrillo diseña la esquina, gracias a esas generosas juntas de mortero, que remiten al aparejo característico de la arquitectura árabe: las soluciones constructivas de las esquinas confieren a todo el conjunto el carácter típico del *non finito*.

## Conclusiones

Con el ladrillo como hilo conductor, este texto propone una serie de reflexiones sobre su aplicación sustantiva en dos obras de Mies y Lewerentz, comprobando cómo el material físico consigue dar respuesta a contenidos de otro orden, más intelectuales y abstractos, pero tan reales y tangibles como los espacios arquitectónicos que los soportan, los cualifican y a través de los cuales se expresan.

En la Casa Lange, Mies conjuga lo racional con lo estético, lo 'estructural' con lo 'aparente', fundiendo idea y técnica en una suerte de ilusión gravitatoria construida, llegando a una solución coherente pero poética<sup>31</sup>. Este anhelo hacia una arquitectura que trascienda la simple manifestación de las razones técnicas para llegar a la expresión artística, le lleva incluso a despreocuparse por la honestidad estructural y constructiva que, en su época madura sería, sin embargo, una de las señas más características de su producción<sup>32</sup>. Esa ambigüedad sintáctica de patrón bidimensional le permite convertir unos muros de carga de ladrillo en una 'piel' que se repliega en las esquinas, para que los huecos abiertos en ella activen un dispositivo espacial perceptivo que multiplique la visión, especialmente por la concatenación de la apertura de los generosos huecos en los diferentes quiebros de los muros perimetrales que establecen un interesante diálogo entre interior y exterior. Éstos anticipan la característica dilución del cerramiento de su etapa madura con los muros cortina y las pieles de vidrio de suelo a techo en la arquitectura doméstica.



Fig. 09.  
Sigurd Lewerentz.  
Iglesia de Sankt Petri del  
conjunto parroquial de  
Klippan, 1962-1966.

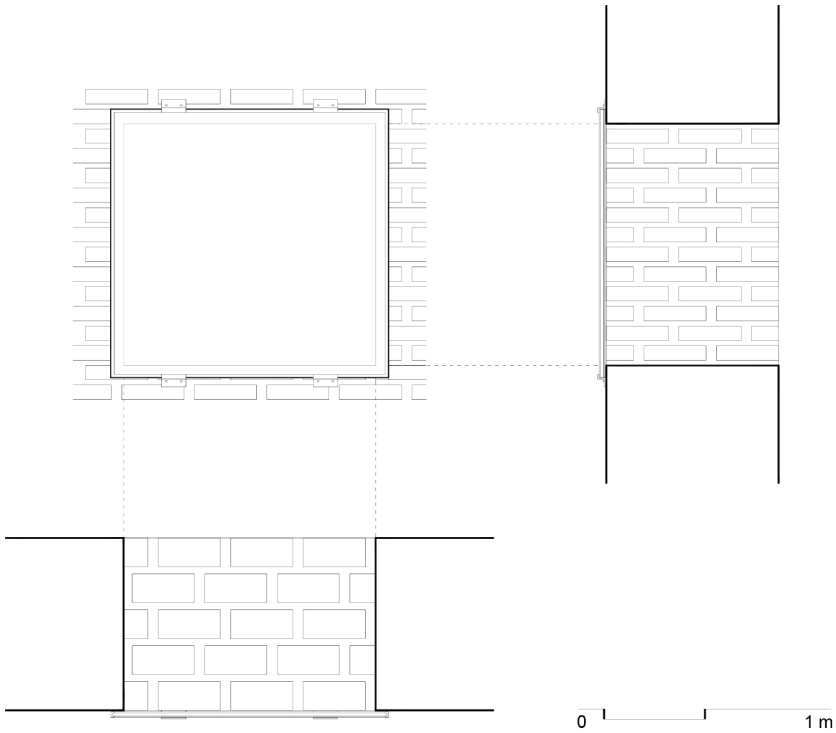


Fig. 10.  
Sigurd Lewerentz.  
Iglesia de Sankt Petri  
del conjunto parroquial  
de Klippan, 1962-1966.  
Detalle de la ventana:  
planta, alzado, sección.  
Elaboración propia.

33. Gennaro Postiglione, "La chiesa di S. Pietro a Klippan, Svezia, 1963-1966," *Costruire in Laterizio*, no. 67 (enero-febrero 1999), 47.

34. Janne Ahlin, "Sigurd Lewerentz." en *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Catálogo de la exposición, ed. AA. VV. (Madrid: MOPU Ministerio de Obra Pública y Urbanismo, Secretaría General Técnica - Centro de Publicaciones, 1987), 24.

35. Linazasoro, Op. Cit. 48.

36. *Ibid.*

37. Colin St John Wilson, "Sigurd Lewerentz. The sacred buildings and the sacred sites. Essential Architecture," *OASE*, no. 45-46 (1997), 77.

Frente a ello, se contrasta cómo Lewerentz consigue producir un espacio-tiempo denso de significados simbólicos desde la expresividad del hecho constructivo y su geometría empleando el propio proceso como elemento semántico<sup>33</sup>. La ausencia virtual de marcos en los huecos de las paredes de la Iglesia de *Sankt Petri* produce luz tangente realzando así la textura del aparejo del ladrillo. "Con la luz Lewerentz lograba modelar la textura del material"<sup>34</sup>, y con la parca sobriedad de sus últimos trabajos se aproxima al lenguaje de la poesía. Un edificio de Lewerentz, refugiándose "en el arcaísmo y en lo primordial, [...] demuestra que la arquitectura posee una condición artística y que esta es un requerimiento necesario para la sociedad"<sup>35</sup>. La luz en *Sankt Petri* aparece como elemento poderoso que penetra por los exiguos huecos en la estancia sugiriendo una dimensión casi mística del espacio que remite al diálogo amistoso del arquitecto con el teólogo Lars Ridderstedt<sup>36</sup>. Se trata de esa luz a la que se refería Colin St John Wilson, que no ilumina, más bien asume cualidades figurativas en la oscuridad: el espacio emerge en respuesta a una exploración que apela a todos los sentidos<sup>37</sup>. Subrayando una aproximación fenomenológica a la arquitectura, se produce la sensación irreal de la ausencia de acristalamiento del hueco: exiguas aberturas en el muro sólo permiten tamizar la luz para tensar el espacio interior.

Cada uno de los dos arquitectos proyecta estas obras según su propio entendimiento de la arquitectura, del espacio, del mundo, en relación con la materialidad del ladrillo que emplean de forma muy distinta: Mies a través de una 'materialidad visual' y Lewerentz por medio de una 'visualidad háptica'. Los muros de ladrillo de las dos viviendas en Krefeld son planos abstractos que definen una geometría; en cambio, los muros y demás elementos construidos con ladrillo en Klippan, invitan a ser acariciados tanto con la vista como con el tacto. Su respuesta es siempre diversa y 'operacional' (es decir, varía dependiendo de las condiciones relativas y exigencias de cada circunstancia): en definitiva, está viva y abierta a la invención.

#### Ladrillo / Aparejo / Materialidad / Fenomenología / Modernidad

#### BIBLIOGRAFÍA:

Ahlin, Janne, "Sigurd Lewerentz." en *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Catálogo de la exposición, ed. AA. VV., 9-26. Madrid: MOPU Ministerio de Obra Pública y Urbanismo, Secretaría General Técnica - Centro de Publicaciones, 1987.

Blundell Jones, Peter. "Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, 1963-66." *Architectural Research Quarterly* vol. 6, n. 2 (June 2002): 159-173. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1359135502001628>

Campo-Ruiz, Ingrid. "¿Menos o más? La construcción del kiosko de Lewerentz en el cementerio de Malmo." *Proyecto, progreso y Arquitectura*, no. 8 (2013): 132-147.

Cervilla, Alejandro. "La evolución de la imagen de la estructura en las viviendas de Mies van der Rohe." *ZARCH II* (Diciembre 2018): 122-137. DOI: <http://doi.org/10.26754/ojs.zarch/zarch.2018113211>

Clifton-Taylor, Alec. *The Pattern of English Building*. Londres: Faber and Faber, 1972.

Fernández Elorza, Héctor. "Asplund versus Lewerentz." Tesis Doctoral. UPM, 2014.

Frampton, Kenneth. "Mies van der Rohe: Avant-Garde and Continuity," en *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, eds. Kenneth Frampton, John Cava, y Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 163-167. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

Johnson, Philip C. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947.

Kleinman, Kent y Van Duzer, Leslie. *Mies van der Rohe, The Krefeld Villas*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

Linazasoro, José Ignacio. *Las paradojas de Sigurd Lewerentz. Del Clasicismo al estilo tardío*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024.

Matos, Beatriz y Castillo, Alberto Martínez. "La cerámica y los maestros modernos. 5+1" en *Ensayos sobre arquitectura y cerámica*, ed. Jesús Aparicio Guisando, 7-23. Madrid: Maira Libros, 2011.

Meri de la Maza, Ricardo y Mejía Vallejo, Clara E., "Las casas de Mies van der Rohe: del espacio continuo al paisaje enmarcado," en *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos* (Volumen I), coord. David Arredondo Garrido *et al.*, 351-362. Madrid: Abada Editores, 2022

Mertins, Detlef. "Mies's Skyscraper 'Project': Toward the Redemption of Technical Structure," en *The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins, 48-67. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

Mies van der Rohe. Casas. *Revista 2G*, no. 48/49 (agosto 2009).

Pallasmaa, Juhani *The Eyes of the skin. Architecture and senses*. Hoboken, NJ: Wiley, 2005.

Postiglione, Gennaro. "La chiesa di S. Pietro a Klippan, Svezia, 1963-1966." *Costruire in Laterizio*, no. 67 (enero-febrero 1999): 44-51.

Quintanilla Chala, José Antonio. "Sigurd Lewerentz 1885-1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil". Tesis doctoral, UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2004.

Schulze, Franz. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Sennet, Richard. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

St John Wilson, Colin. "Sigurd Lewerentz. The sacred buildings and the sacred sites. Essential Architecture." *OASE*, no. 45-46 (1997), 64-87.

St. John Wilson, Colin. "Sigurd Lewerentz and the Dilemma of the Classical", *Perspecta*, Vol. 24 (1988): 50-77. <https://doi.org/10.2307/1567123>





# El plano del suelo y su pavimento como horizonte arquitectónico

María Pura Moreno Moreno

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5327>

Con el libro *El Suelo hollado*, el arquitecto José Francisco García-Sánchez nos conmina a detener nuestra mirada en esos planos del suelo que, por su mutismo o condescendencia, tantas veces quedan en el olvido al analizar el espacio arquitectónico donde siempre actúa como base y fundamento. La obtención del VII Premio IUACC a la Mejor Tesis Doctoral del año 2022 organizado por la Universidad de Sevilla ha permitido al autor transformar el volumen académico —tesis— en un libro de exquisita factura, redacción e iconografía. El arduo trabajo de reordenación y síntesis ha tamizado un texto en el que el suelo y el pavimento es una excusa para hablar de aspectos universales de la Arquitectura. Atmosferas, texturas, densidades o materialidad son factores que se confabulan en ejemplos pictóricos, arquitectónicos o gráficos que enfocan a los pavimentos evidenciando que nada es baladí cuando de Arquitectura con mayúsculas se habla.

*The architect José Francisco García-Sánchez, in his book *The trodden floor*, urges us to focus our gaze on those floor plans that, due to their silence or condescension, are often forgotten when analyzing the architectural space where they always act as a base and foundation. The author was awarded the VII IUACC Prize for the Best Doctoral Thesis of the year 2022 organized by the University of Sevilla. The author has transformed the academic volume —his Ph.D. dissertation— into a book of exquisite workmanship, writing and iconography. The arduous work of reordering and synthesis has distilled a text in which the floor and pavement become an excuse to discuss universal aspects of Architecture. Atmospheres, textures, densities or materiality are factors that come together in pictorial, architectural or graphic examples that focus on pavements, demonstrating that nothing is trivial when it comes to Architecture with a capital 'A'.*

Pavimentos  
Suelo  
Arquitectura  
Texturas  
Palimpsesto

Pavements  
Flooring  
Architecture  
Textures  
Palimpsest



Fig. 01.  
El suelo hollado.  
José Francisco García-Sánchez.  
Editorial Universidad de Sevilla.  
Colección Arquitectura.  
Textos de Doctorado del IUACC. Número 61.

La afirmación “Aquellos que tienen horizontes más amplios suelen tener peores perspectivas” era uno de los aforismos expuestos por Stanislaw Jerzy Lec en su libro *Pensamientos despeinados* (1959)<sup>1</sup>. Un deseo con el que el poeta y escritor polaco elogiaba una especialización que podría ser cuestionada ante el entendimiento de la necesidad de perspectivas más interdisciplinarias y multifocales. Un enfoque que en el caso de la cultura se contradice con aquello de la “utilidad de lo inútil” con la que el filósofo Nuccio Ordine nos hacía comprender la inmunidad de los saberes humanísticos ante la barbarie del beneficio útil, instigando a su necesaria resistencia frente a cualquier egoísmo del presente inmediato<sup>2</sup>.

Esta controversia en torno a la que aquel aforismo invitaba a reflexionar aparece tras la lectura de las 265 páginas de libro *El suelo hollado* (2024) del arquitecto José Francisco García-Sánchez, editado conjuntamente por la Universidad de Sevilla y el Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, dentro de su colección dedicada a la Arquitectura.

Su deseo de mirar al suelo, calificado en el título con el adjetivo “hollado” —según la R.A.E., humillado o despreciado— podría ser entendido como esa perspectiva concreta y específica que reduce horizontes y que era señalada por aquel “pensamiento despeinado”. Sin embargo, nada se encuentra más lejos de la realidad.

La mirada a ese “suelo hollado” es una excusa categórica para hablar de conceptos arquitectónicos universales que no sólo afectan al pavimento construido, sino que contagian e impregnan los espacios configurados por ese plano horizontal XY que, perpendicular a la fuerza de la gravedad terrestre, nos asienta en el mundo. Es decir, se trata de esa superficie universal en la que, a través de las arquitecturas de las distintas civilizaciones, se ha anticipado lo matérico y lo conceptual convirtiéndose en el fundamento de cualquier contacto físico y corporal con el espacio construido. El plano, casi siempre horizontal, es aquel con el que se ha ampliado la relación háptica y fenomenológica con esas atmósferas que el hombre reconoce como su propio hábitat.

El libro se define, ya desde su contraportada, como “una historia ilustrada de pavimentos que reflexiona sobre la condición del suelo como huella fenomenológica, como registro arqueológico y como plano de referencia”. Una calificación, la de “historia ilustrada”, que nos remite a aquel poema visual del *Atlas de Mnemosyne*, donde una constelación de imágenes seleccionadas por Aby Warburg convocaba enfoques historiográficos inéditos respecto al Arte, elaborados gracias a analogías, contrastes o incluso conflictos de intereses ópticos.

Esa apariencia visual es la que retoma la iconografía de este libro cuando el autor, además de presentar una imagen de un pavimento concreto presidiendo la primera página de cada capítulo, exhibe en uno de sus pliegos —dos páginas— un *collage* de fotografías que enfocan a los suelos mencionados.

Una selección con la que confirma los fundamentos gráficos y las conexiones conceptuales que avalan sus argumentos. Un total de 250 imágenes de distintas disciplinas y procedencias que quizá, aleatoriamente o tras numerosas lecturas, viajes, o visitas a exposiciones, hicieron aflorar el discurso y las reflexiones críticas del libro. Sólo por el esfuerzo de selección, exposición y combinación de dichas fotografías que engloban tanto capturas propias como fragmentos o totalidades de obras de pintura, performance, escultura, combinados con planos dibujados o detalles *in situ* de los pavimentos señalados en el ensayo, ya merece la pena una primera y rápida visualización del libro que anteceda a su posible futura y pausada lectura.

La estructura del libro se plantea en quince capítulos, en cuyos títulos se van alternando las palabras “El suelo” y “El pavimento” acompañadas de calificativos o referencias. Esos quince capítulos que, aparentemente, y según el índice, pertenecen a una idéntica categoría dentro del conjunto podrían, sin embargo, ser estructurados en dos partes bien diferenciadas.

1. Stanislaw Jerzy Lec. *Pensamientos despeinados* (Valencia: Editorial Pre-textos, 2014). Trad. Elzbieta Bortkiewicz y Abraham Gragera.

2. Nuccio Ordine. *La utilidad de lo inútil. Manifiesto* (Barcelona: Editorial Acantilado, 2017).

Los diez primeros capítulos están dedicados a reflexionar en torno a temas diversos, unificados por dualidades, como huellas y memoria, escala y forma, dibujo y representación, fenomenología y pies, cuerpo y placer, densidad y poder, círculos y paisaje, comunicación y señales, inclinación y naturaleza o alfombras y superposiciones. Y los cinco capítulos finales están dedicados al análisis crítico de estudios concretos, como Mies van der Rohe y el suelo como plano de referencia, Gio Ponti y el optimismo del color, Carlos Scarpa y las metáforas venecianas, Gunnar Asplund y los Smithson para los lugares intermedios y, finalmente, Alvar Aalto y Dimitris Pikionis para afrontar la arqueología del fragmento.

Puede detectarse enseguida una diferenciación analítica al comprobar el interés del autor por profundizar en obras de arquitectos cuyos suelos y pavimentos más le han interesado, o quizá aquellos que ha utilizado con recurrencia para la transmitir entusiasmo y conocimientos en su calidad de profesor, impartiendo siempre clases de Proyectos Arquitectónicos en distintas universidades españolas, desde hace ya más de una década.

El conjunto de capítulos viene prologado por el texto “Movimiento Inmóvil” del catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM, Luis Martínez Santa-María; director de aquella tesis original que, al ser galardonada con el VII Premio IUACC a la Mejor Tesis Doctoral en 2022, ha podido transmutarse en este libro. Dicha tesis titulada *Pavimentos: Huellas fenomenológicas, registros arqueológicos y planos de referencia* (2020) ha necesitado un arduo trabajo de síntesis y reordenación con el objetivo de facilitar una lectura ágil y, quizá hasta más divulgativa, pero no por ello menos rigurosa o especializada. Ese análisis de suelos y pavimentos entendidos como uno más de los mecanismos para el aprendizaje de la disciplina arquitectónica merecían este libro porque, tal y como afirma el director de aquella tesis en el prólogo, a pesar de su mutismo o condescendencia los planos del suelo, suponen siempre el estrato fundacional de “ese movimiento inmóvil al que llamamos arquitectura”.

El desarrollo de esos diez primeros capítulos podemos entenderlos bajo la premisa de la puesta en escena del documental *Power of Ten* (1977) en el que Ray y Charles Eames exponían una visión holística del tamaño relativo de las cosas del universo. Un documental introducido por el propio autor para hablar de escalas. Una visión con la que explica el interés por abordar desde el detalle minucioso de una tesela bizantina hasta el pavimento urbanístico de los Paseos Marítimos de Roberto Burle Marx en Brasil. Unos enfoques que, aunque visualizan la materialidad concreta, no descartan el análisis de la propia expresión gráfica que expresa intenciones posteriores. Unos análisis que elevan el grafismo a la categoría de impulsor de futuras impresiones fenomenológicas en los espacios ideados, recogidas desde el origen del proyecto dibujado. Unos dibujos a través de los que recorre también densidades y secciones, no olvidando desde las estereotomías matéricas hasta las posibilidades utópicas como ideas relativas a suelos de aire concretados, por ejemplo, en los suelos hinchables de Cedric Price.

Esa perspectiva multifocal, multiescalar o multidisciplinar permite al autor circular tanto por el interior de arquitecturas como por el artificio del paisaje natural. Es algo que alienta cuando se remite a suelos agrícolas como los dibujados en eras de trilla, o a ejemplos de obras de artistas de *Land-Art* como Richard Long o Robert Smithson, cuyas estrategias artísticas no quiere dejar de involucrar en su discurso. Su mirada que, a priori, pareciera estar enfocada únicamente al suelo de interiores, se diluye en una amplitud de horizontes y escalas que convergen y se simultanean. Son unas visiones que no se desentienden de decisiones tan importantes como la inclinación en sección que provoca el acento fenomenológico en ascensiones provocadas e intencionadas de recorridos, como el peregrinaje hacia el interior de la capilla de Ronchamp (1955) de Le Corbusier o la ascensión a la iglesia de San Pedro (1966) en Klippan de Sigurd Lewerentz. Un apartado, el de “El suelo inclinado”, en el que resulta extraño el olvido de la idea del movimiento de *La Fonction Oblique* (1964) desarrollada por Paul Virilio y Claude Parent según la cual la única revolución pendiente en el ámbito arquitectónico era la trasposición del suelo horizontal en un suelo oblicuo que obligara a la desestabilización del habitar del hombre.

Texturas, trazas exactas, palimpsestos, identidades, o límites difusos serán características a las que se alude en esos últimos cinco capítulos en los que el autor incide en ejemplos específicos que no quiere dejar de analizar críticamente bajo la premisa de atender a sus suelos. En todos ellos merece la pena aprender de las analogías encontradas con obras pictóricas exquisitamente seleccionadas en las que el mecanismo de la perspectiva aflora siempre como grato denominador común. Quizá, sólo por esas imágenes pictóricas combinadas con las de detalles constructivos y subrayadas por los dibujos y planos de pavimentos, merecería la pena elaborar una buena lección de arquitectura. Eso es realmente este libro: una bonita y precisa clase de Arquitectura.

**Pavimentos / Suelo / Arquitectura / Texturas / Palimpsesto**

**BIBLIOGRAFÍA:**

Jerzy Lec, Stanislaw,  
*Pensamientos despeinados.*  
Valencia: Editorial Pre-  
textos, 2014.. Trad. Elzbieta  
Bortkiewicz y Abraham  
Gragera.

Ordine, Nuccio. *La utilidad  
de lo inútil. Manifiesto.*  
Barcelona: Editorial  
Acantilado, 2017.

**Textos en lengua inglesa /  
Texts in English**

Las fotografías aparecen en la versión en castellano  
Photographs attached in the Spanish version

# The Promises of San Rocco

Carlos Mombiela

DOI:<https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5319>

During the 12<sup>th</sup> Venice Biennale in September 2010, “Innocence”, the inaugural issue of *San Rocco* magazine, was launched. In a short time, the Italian magazine gained popularity and established itself as a reference for a generation of young architects eager to write about their discipline in a carefree manner. However, its success as an object of desire and the fetishization of its graphic style -particularly the black axonometric drawings on the front covers- overshadowed some of its most innovative propositions. In April 2019, at the Triennale Milano, “Muerte”, the 15th and final issue of *San Rocco*, was presented. This premature end meant the unfulfillment of some of the publication’s initial goals. Nevertheless, the magazine’s network of connections between authors, collaborators and admirers has kept its legacy alive within select circles of contemporary European architecture.

*San Rocco* was founded by a group of young architects, designers and photographers from Genoa, Rome, Milan and Venice. They shared a dissatisfaction with mainstream magazines and online aggregators, for their lack of critical engagement and alignment with market interests, while also rejecting academic publications for their vague objectives, their restrictive formats and their inability to communicate with the general public. Key contributors to *San Rocco* included Matteo Costanzo from 2A+P/A studio; Matteo Ghidoni, Giovanni Piovene, Ludovico Centis and Michele Marchetti - author of the famous front cover axonometries - from Salottobuono, Paolo Carpi, Pier Paolo Tamburelli and Andrea Zanderingo from baukuh and Kersten Geers, from OFFICE kgdvs. Photographers Stefano Graziani and Giovanna Silva also played significant roles, with Francesca Pellicciari overseeing the magazine’s graphic design.

*San Rocco* was a magazine that turned to the past, recognizing history as the great source of solutions for the present. Its greatest merit lied in making that premise attractive through its distinctive format. In contrast to the prevailing media trend of showcasing recent architectural projects through glossy photographs and renderings, *San Rocco* stood out for its editorial autonomy and its strong graphic identity. The magazine borrowed certain elements from academic journals, such as thematic issues and concise articles, but broke with convention by abandoning peer review. Each issue was framed through a satirical take on the Call for Papers, in which the editors shared their thoughts on a topic in exhaustive detail, often in an

informal, subjective, and humorous tone. The magazine’s editorials expressed the ambition to revitalize the stagnant architectural theory and critique and to reconnect them to contemporary practice. These renewing propositions, like their willingness to use history without being constrained by the corset of historiography, did not transcend, instead the fetishization of its graphic design elevated the magazine to celebrity status, thus in the end generating more collectors than readers.

Despite being born with an expiration date -as it was announced that it would end in five years- the magazine extended beyond its initial five-year plan. For a little less than a decade, *San Rocco* provided a platform for a generation of young architects who would later go on to participate in biennials, international competitions and occupy the most coveted academic positions. Through an analysis of the magazine’s contributions, as well as its congresses, exhibitions, and activities, it is possible to identify a constellation of architects, mainly European, born between 1965 and 1980, who form what could be theoretically be called the ‘San Rocco Generation’. In this group, in addition to those previously mentioned, architects and studios such as Atelier Kempe Thill, Johnston Marklee, Kuehn Malvezzi, Lütjens Padmanabhan, Monadnock, PlanComún, Productora, Sam Jacob, YellowOffice and 51N4E stand out. They are joined by theoretical references such as Irénée Scalbert, Fabrizio Gallanti, Christophe Van Gerreway, DOGMA partners: Martino Tattara and Pier Vittorio Aureli, and photographers such as Bas Princen. In the context shared by this generation, there are certain focal points and locations that act as nexus, such as the cities of Milan, Venice, Vienna and Brussels, or universities like the Berlage in Delft, the EPFL in Lausanne and the USI in Mendrisio. At the disciplinary level, this group is united by a double opposition: on the one hand, to the ‘diagramatism’ of the previous ‘SuperDutch’ generation and, on the other, to the neoliberal pragmatism that reigned American academia during the turn of the millennium. Ideologically, the coexistence of their professional activity with regressive economic cycles and the response to the excesses of the ‘stararchitects’ explain both the austerity of their proposals and some of their critical positions.

The theoretical and practical contributions of two of *San Rocco*’s founders, Kersten Geers and Pier Paolo Tamburelli, who have become prominent figures in the international architectural landscape, highlight the diverse operational visions of history that coexisted within the magazine, where both authored over a dozen articles. In parallel to his work at OFFICE with his partner David Van Severen, Kersten Geers has taught at universities such as EPFL Lausanne, USI Mendrisio and Harvard GSD. A selection of Geers’ writings can be found in the book *Without Content* (2021). Linked to his academic activity, he has produced in collaboration with Jelena Pančević, a series of books that focus on specific periods in the work of various architects.

These publications are characterized by the redrawings of the architectural works by the students, along with the re-reading of the production of these authors through critical essays and the contemporary lenses of Bas Princen and Stefano Graziani. This approach seeks to reinterpret these architects from the perspective of a current practitioner, demonstrating the practical applicability of selective appropriation in architecture.

These publications reveal a particular attraction to the 1960s and 1970s, a period in which some key figures began to openly question the propositions of Modernism, even as their work remained largely shaped by its codes and techniques. For instance, *The Difficult Whole. A Reference Book on Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown* (2016), co-edited with Andrea Zanderingo, illustrates how Venturi’s “deep interest in architecture as culture turns him into a (mild) antagonist of the Modern Movement”. However, it is pointed out that at its core, it is a family quarrel, as Venturi cannot help but remain a modern architect. *The Urban Fact. A Reference Book on Aldo Rossi* (2021) highlights specific periods in the work of the Milanese architect, of whom Geers, in issue 6 of *San Rocco*, argued that in the cemetery of Modena Rossi “cleansed his architecture of the last shred of the ideological Modernism in favor of reflecting life as it is: no diagrams, no utopia, no projection, just ‘the presence of things’”. Similarly, he has focused on the work of Team X members through publications such as *Aldo & Hannie van Eyck. Excess of Architecture* (2023) and *Giancarlo De Carlo. Experiments in Thickness* (2024).

Pier Paolo Tamburelli, co-founder of *San Rocco* and baukuh, has also held academic positions in Milan and Vienna. As a result of his teaching work, he has published the book *Grundkurs: What is Architecture About?* (2023), which distills his vision of the discipline through introductory courses for students. In his most significant publication, *On Bramante* (2022), Tamburelli offers a unique analysis of the life and work of the Renaissance architect, in which dates are scarce and no chronological order is followed. This study intertwines quotations from scholars contemporary to Bramante with modern writings, stating that they have been used “freely”. He candidly admits that within its pages “there are no discoveries, not even new attributions”. Rather than providing concrete evidence, Tamburelli employs historical analysis to articulate a series of personal positions that portray Bramante as an architect confronted with an era whose complexity could not be negotiated from within the discipline itself, a utilitarian who “used the ruins with the pragmatism of someone repairing a tractor with parts from an old Ferrari”.

In Geers’ publications appropriation emerges as a practical tool for shaping contemporary architectural projects. In contrast, Tamburelli analyzes the work of classicist architects such as the Italian Bramante, the Austrian Johann Bernhard Fischer von Erlach or the Americans McKim, Mead & White in order to connect different temporalities with the

present. This approach allows him to explore his vision of the contemporary architect, who, despite disciplinary changes is still bound to immutable principles that have endured for centuries. In their explorations of historical figures, Geers and Tamburelli ultimately engage with contemporary issues and their own professional practices. Geers expresses a nuanced attraction to the aesthetics of modern pragmatism, which is evident in the output of OFFICE, whereas Tamburelli finds in the biographies of classicist architects the same socio-political tribulations and obstacles of the everyday that an architect of the XXI century faces.

The output of these two figures illustrates the operational potential of history and theory for this generation of architects, reflecting both their ambition and their shortcomings. Whether consciously or not, the pages of *San Rocco* conveyed, through mostly male voices, a Eurocentric perspective on architecture and a selective gaze focused on the Western past. Neither its themes nor its proposals represented a real subversion of the *status quo*; rather, they tended to reinforce certain values aligned with a normative vision of the profession. Thus, in contrast to the mythification of the magazine by its followers, critical voices have also emerged to question whether its seemingly liberating proposals concealed a recovery of a certain orthodoxy.

Tamburelli and Geers represent two sides of *San Rocco*'s ambiguous relationship with architectural history, as well as the magazine's ambition to reconcile theory and practice in a contemporary context. This ambition was overshadowed by a frustrating legacy of celebrity and style, full with unfulfilled promises. But at least, promises.

# Acknowledging Voices in Architectural Ethnography

## Architectural Behaviorology / Ethnography of Design Practice

Tomás Rodríguez Rivero

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5320>

Architectural Ethnography, as a method, has been present in architectural theory and discourse since at least 1980s according to different scholarship, both architectural and anthropological. Depending on the approach one might encounter the architect on one hand, acting as an ethnographer while conducting site analysis or archival research through historical documentation; or on the other, as a case study for *real* (anthropological background) ethnographers who use architects and their way of practicing while designing and building as their main source of knowledge. This text will try to explain and reflect on the literature produced on behalf of this two different approaches to Architectural Ethnography.

At first, if we pay attention to those architects who have reflected on ethnography as a descriptive tool to grasp and describe the built environment, one should acknowledge —as suggested by Yoshiharu Tsukamoto (Atelier Bow-Wow)— Kazunari Sakamoto's theory of architecture as an environment from the late 1980s. Atelier Bow-Wow deepened in that idea by understanding Tokyo's modern hybrid-building reality which they carefully drew and showed in *Made in Tokyo* (2001). By that time, Tsukamoto and Kaijima had probably read the 1998 Architectural Design article by Sarah Wigglesworth and Jeremy Till "The Everyday and Architecture" which includes the famous *Dining Table* Drawings. Accordingly they were all probably familiar with, of course De Certeau's 1984 *The Practice of Everyday* and Lefebvre's 1991 *Critique of Everyday Life*; but more importantly, with Hal Foster's essay on the dangers of considering *The Artist as Ethnographer* (1996) when adopting site-specific techniques as a form of ideological patronage and as only another *new* form of *flânerie* evading all institutional critique.

As a fundamentally *contextual* method, architectural ethnography came into design practice as the most useful technique to satisfy the obsession to fieldwork in the everyday. As a proof there is the publication of *The Architectures of Atelier Bow-Wow: Behaviorology* (2010) which, according to the authors, illustrated the emergence of the concept of architectural ethnography

from the theory and architectural practice of Architectural Behaviorology. Behaviour research of people and objects in the city through architectural ethnography (the drawing and description of the living and the built) has longly defined the Atelier way of practicing and consolidated them as one of the main voices in Architectural Ethnography. Consequently they designed the *The Japan Pavilion at the 16th Venice Biennale* (2018) and lead the Architectural Behaviorology Chair at ETH Zurich.

More recently, Momoyo Kaijima edited, along Andreas Kalpakci and Laurent Stalder, the Arch+ 238 Issue on *Architectural Ethnography* (2020) were they question *what does it mean when architects increasingly turn to the world of life in an ethnographically descriptive way*. They draw in the so-called Ethnographic Turn and on Okwui Enwezor's aim to "unlearn ethnography as necessarily 'bad', but just an example of power hierarchy." In their words, architectural ethnography is "a method with which we explore the world through drawing in order to uncover our own entanglements in the most diverse regimes and networks or the potentials and ambitions of a social situation." At the same time, even if they acknowledge the importance of anthropology (Latour 1990s thoughts on fieldwork drawing and its translation abilities) as the most contributing discipline in shifting architectural thought in this regard, most of the texts and projects compiled in the issue are reflections and examples of drawing fieldwork applied to the built through the lens of ethnography to take the world as it is while depicting it in detail. For example, Tim Ingold discusses on the speculative and experimental process of line-drawing as a descriptive tool and its value; Tom Avermaete traces back the descriptive tradition of colonial ethnography when depicting unexplored places; and Tom Emerson, Drawing Architecture Studio or Interboro Partners display powerful pseudo-ethnographic "intensive-proximity" drawings *à la Bow-Wow*.

The issue generally adopts a self-stated reflexive attitude that develops an awareness of the power imbalance between observer and observed. However, a way of making architectural ethnography more reflexive —to use the editors words— would be to focus the whole power awareness not only in that relationship, but fully on the observer (architect) and their tools and methods for such practice. In that vein, the editors mention how "ethnographers have recently rediscovered their interest in architecture and have particularly focused on current design process as exemplary black box that could be examined and opened in order to contribute to a better understanding of how implicit knowledge works in design processes" but little is shown in this regard except for Lukasz Stanek text on Polish Architecture after Socialist Globalization, where he approaches architectural ethnography as an analysis and description of architects actions rather than on the observed subjects of those architects.

Thus, rather than deploying intense drawing techniques to design sites, urban structures or

other sites of social knowledge, architectural ethnography interested in the design practice itself can bring new concerns on architects mediated and biased practice of designing realities while also looking at them.

Two particular publications from 2009 written by authors with an anthropological background are the most common entry point for architects to this alternative definition of architectural ethnography. On one hand, OMA's ethnography conducted by Albena Yaneva (*Made by the Office for Metropolitan Architecture. An Ethnography of Design*) focused in understanding the relevance of particular modeling materials as important tools in shaping the design process and thus, the whole *ecology of practice* of the Rotterdam office. On the other, Houdart and Minato (*Kuma Kengo. An Unconventional Monograph*) researched and followed worldwide the different actors involved in the design and construction process of different projects of the office, both in Tokyo and Paris. But if one seeks to trace carefully how social research methods can be applied to architectural practices as ethnographic objects of study, one should start —as suggested by Albena Yaneva — with J.R. Blau's essay *Beautiful buildings and breaching the laws from 1976* or his later book on *Architects and Firms: A Sociological Perspective on Architectural Practices* (1984).

Yaneva also edited the 2018 second issue of *Ardeth Journal* under the title *Bottega*; which according to the editorial board, is interested in questioning "how can architects respond to this ecological, ethological and pragmatic study, while occupying the position of observed objects and simultaneously researchers themselves". The editorial text by Yaneva, *New Voices in Architectural Ethnography*, compiled the historically relevant texts and ethnographies that have consolidated this approach to Architectural Ethnography as an Ethnography of Design Practices. She traces its insertion in architectural theory since 1980s, "when architectural researchers moved their attention from the products - buildings and places - to the processes of design thinking and negotiations". In other words, to everything that came into light after the so-called *Practice Turn in Architecture* (Doucet 2015); or to everything Jeremy Till would call architecture depends on. Even if *Architecture Depends* (2013) is not an architectural ethnography as such, its anecdotes and description of contingent elements to architectural practice have also been in the eye of architectural theory and social studies since Yaneva's and Houdart's Ethnographies from 2009.

Chronologically, *Ardeth's Bottega* editorial acknowledges the importance of publications as Schön's *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (1983) or his subsequent *Educating the Reflective Practitioner* (1987) where he delves in the insides of reflection-in-action as way of gaining knowledge while practicing. Schön's ethnographies were based in educational practice while the first specific ethnographies in architectural practices were conducted by Dana Cuff's in the US

built environment professional sector. Cuff's *Architecture: The Story of Practice* (1992), by locating the social dimension of architecture through collective action, came to complete J.R. Blau's former approach which, according to Yaneva, was based on a more traditional sociological perspective and contextual quantitative data methods. Further publications, such as *Practising architecture* (2011) by Jacobs and Merriman, contributed to this shift from quantitative to qualitative analysis and consolidated the analysis of architectural practice as a sort of network where design—and its cultural basis—emerges from complex interactions among interested parties. As Yaneva also reminds, these parties got expanded—when influenced by Science and Technology Studies (STS), Actor-Network Theory (ANT) and socio-material approaches—leading to the consideration of many other actors, human and non humans, in the design decision-making process and its negotiations. Eventually, this resulted in the so-called “Ethnographic Turn in Architecture” as stated by Yaneva in *Five Ways to Make Architecture Political. An Introduction to the Politics of Design Practice* (2017) where ethnographies of design are conducted extensively through direct contact with the design rituals, its software, model-making materials, construction sites, bureaucratic files and all the interrelated actors affecting this socio-material culture. As a matter of fact, exemplary research in this vein can be found in Yaneva's analysis of the social life of the Whitney Museum (OMA) as a design object in *The Making of a Building: A Pragmatist Approach to Architecture* (2009); *Co-Designers. Cultures of Computer Simulation in Architecture* (2012) by Loukissas, or the aforementioned ethnography by Houdart and Minato's.

As a consequence of the Journal Open Call, this issue accounted new (2018) experimental “contributions that test the limits of extant ethnographic knowledge practices in architecture studies pointing toward other possibilities”. However, rather than re-collecting those authors, their research and the values of each of their contributions to this area; this text aims to add to this assemblage of research a couple of recent publications after Ardet's number, that can be helpful in order to complete this genealogy of literature on architectural ethnography. Furthermore, the following reviews (if they can be called as such) of this couple of books, are based on the reading but also on interviewing the authors (2024) about their own insights on the application of architectural ethnography as a research method itself.

One is Thomas Yarrow's *Architects: Portrait of a Practice* (2019). Probably one of the most recent interesting ethnographies based on the fact that his research pays attention to, among others, a very particular part of design practice: the design meetings. Yarrow spent an extended period living and working with ten architects at MHW (Miller+Howard Workshop, Chalford, UK) while conducting a type of research embedded in a genealogy of theory unveiling tacit-nonverbal knowledge in architectural design process

and deciphering its confusing multiplicity of voices. Yarrow, while understanding *Ethnography as a Deep Hanging Out* (Renato Rosaldo), succeeds in episodically portraying architects not just as professional skilled workers but as people with other-than-architectural lives which get in and out of the office culture by influencing each other. The second chapter of the book, *Lives*, serves as an example of the latter when paying special attention to concepts as *Friendship*—the book is allegedly the outcome of an exploration of a friendship between the author and the director architect of the investigated office—, *Vocation* or *Working Lives*. In addition, Yarrow's ethnography is very precise at acknowledging the role of the researcher in the myriad of the fieldwork process by becoming his own informant and continuously reflecting on how he is perceived and how does his observation presence affect the working space.

Subsequently, Yarrow published other equally interesting ethnographies after this; for example, *The Object of Conservation: an ethnography of heritage practice* (2022). However, the last contribution of interest for this Literature is Brett Mommersteeg's publication *Variations of a Building* (2023). The book is the outcome of a PhD Dissertation conducted between 2016 and 2020, that used OMA's Aviva Studios (Factory International) in Manchester (2015-2023) as the main case study without having the author any specific architectural background. On a technical level, the research focuses in the mechanicals design of the building—often overseen in architectural theory—and more specifically in acoustic solutions and its calculation process in the sound labs. Mommersteeg's approach is specially interested in witnessing and grasping the exact moments where a building ‘moves’ (varies its design) while rethinking the concepts of *site*—what constitutes something as a site— and *public*—what are the actors and audiences of interest for a building—within the non-linear process of a *building-on-the-move*. While it is clearly aligned with other *multi-sited ethnographies* of the *ecology of practice* that have discussed and expanded the concept of *building-in-the-making*; according to the author, the research consists in “*ethnographic fieldwork with architects, engineers, politicians, acousticians and in sites of public engagement*”. As almost all the aforementioned literature and the yet-to-come in the future, it discusses “*techniques of sharing in the act of creation, the conditions of a building project, and its political effects*”.

At last, we have witnessed throughout the text how different literature have claimed their relevance in the appearance of Ethnography in Architectural Culture, be it through the emergence of *Architectural Behaviorology* or through the *Ethnography of Design*. Both the ethnographic methods in architecture or the anthropological approach to architecture, through intensive proximity; are oriented towards grasping the type of everyday knowledge lying in urban social sites of knowledge, or in the architectural office where design and building strategies

take place. The combination, rather than the discrimination of these approaches, might be the most useful way to understanding both, how to obtain architectural knowledge through urban ethnographies; but also how do these architects work in order to obtain such knowledge. Hopefully this text might help in configuring the big picture of it all.

# Tourist space in radical architectures. Actif au Maroc as a paradigm

Emili Manrique Diaz,  
Eduardo Roig and Bruno Seve  
DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5322>

## Introduction to the concept of tourist space.

The main objective of the research is to clarify the theoretical framework behind radical tourist architecture from the 1960s and 70s. To achieve this, a dual methodology is proposed. It combines an epistemological synthesis of existing theories on tourism during the transition from Modernity to Postmodernity, along with a case study of the Actif au Maroc project, designed in 1971 by architects Herman Grubb and Till von Hasselbach.

Although their design tools included strategies related to representation, radical architectures of the 1960s and 1970s critiqued the dominance of representation in defining architectural space. Referring to this opposition, Maigayrou, F. (2003) notes that “it is no longer only about rejecting Modernity and producing at all costs. It is about rejecting the ‘world of representation,’ the spectacle, the simulacrum. This critique, from figures like Henri Lefebvre or Guy Debord to Jean Baudrillard, seemed locked in a morality of negation”<sup>1</sup>. This critical and speculative approach to the environment, with its capacity to imagine alternative futures, fueled the radical projects of those years.

Here, “radical” is understood both as an “extreme proposal” and as a questioning of origins, linked to the word “root.” From certain views on tourist architectural space, the discourse on architectural (re) presentation highlights the need to involve the user community as spectators of the fiction projected and built. Lefebvre himself (1973) commented on the phenomenological and social quality that architectural space takes on when it is perceived or inhabited.

“The space of pleasure cannot consist of a building or a set of ‘rooms’ defined by their functions. It would be more like the countryside or a landscape, a true space of moments: encounters, friendship, festivity, rest, calm, joy, exaltation, love, voluptuousness, but also knowledge, enigma, the unknown, struggle, and play”<sup>2</sup>.

The architectural project soon shifted from a functional model to more complex ecologies. These blended technological certainties with the sensory intangibles provided by the subject’s experience. From the 1960s to the mid-1970s, many experimental architectural

proposals with utopian elements emerged. These were part of the radical architecture movement, whose ideas had been formed since the first crisis of Modernity in the early 1950s<sup>3</sup>. This was a Modernity that no longer offered opportunities to understand or renew the individual’s everyday order. It was a time when Tinguely had just killed sculpture, Warhol had killed painting, and the Situationists had killed political thought<sup>4</sup>.

In this context of reinventing the subject’s environment in relation to society, greater subjectivity becomes important. The contributions of Henri Lefebvre and Guy Debord were key to expressing these aspirations. Both authors addressed the tourist phenomenon by placing it within everyday life, emphasizing its dynamic nature and the nomadic vocation inherent in individuals. This was necessary to inhabit architectural proposals in urban spaces, where enjoyment plays a key role in the subjective dimension of radical social space<sup>5</sup>.

Lefebvre (1973) defined the concept of tourist space in *Towards an Architecture of Pleasure*, approaching it from a contradictory perspective. His essay highlights the tension between the economic system’s pressure, which transforms tourist space from one of use to one of exchange, and the emancipatory potential of the hedonistic, intimate, and subjective aspects of this space. These elements support the individual’s emancipation in relation to the collective<sup>6</sup>.

Lefebvre’s thesis influenced the significance and concreteness of architecture, which was already being reduced to communication and representation. In response, Lefebvre proposed a “utopia of the concrete,” where the sensual and sensory aspects—embodied in the subject—act as creators of encounters and moments in the tourist space. The active subject who participates in this concrete utopia contrasts with the passive subject, who merely observes representations. Here, the body becomes both receiver and interlocutor, distancing itself from “the ideology of image and language, the realm of advertising rhetoric, signs, and meanings in a social space where the body’s reference has disappeared, replaced by discourse”<sup>7</sup>.

## Theoretical framework of radical architectures

Radical architectures adopt the principles suggested by the second avant-gardes—pop art, minimalism, land art, performance art, etc.—focusing on the performative, the corporeal, and the relationship between the subject, space, and the collective. In this context, the artistic experience becomes a catalyst for discourse. These architectural proposals, emerging from various regions, but primarily in Italy, Austria, and the United Kingdom, developed between 1960 and 1975. They were not necessarily intended to be built, but rather to provoke reflection on the foundations of architecture<sup>8</sup>.

This period marked the transition to Postmodernity, as post-industrial society began to shape the architectural forms that

would represent it. During this brief and dynamic phase, radical proposals focused on political and social criticism, the influence of the second avant-gardes, and the mediation of the body, as well as environmental activism<sup>9</sup>. These became key themes, with the aim of integrating the artistic experience into the everyday life of the individual.

The design tools for this formalization came from diverse and heterogeneous sources. These ranged from the pop imagery—already reinterpreted by Archigram and developed with a cadence close to minimalism—the rich theoretical approaches linked to the everyday life of the Smithsons, the synthetic and sophisticated imagery of Cedric Price, to the political and spatial ideas of Situationism and its predecessors, including the COBRA group. It was within this line, more closely tied to artistic expression, that performative and bodily experiences, especially in the Viennese context, took place.

Radical architectures maintained certain constants, both in executed projects and conceptual ones. They developed a critical stance toward architecture as a discipline and questioned the premises that traditionally defined it, which Modernity had not resolved. Additionally, they transformed architecture into a discourse that questioned the need for materiality itself, treating it as a form of thought and a language beyond building construction<sup>10</sup>.

As a result, the radical project opened the door to cross-disciplinary actions linked to creative practices, even those distant from spatiality. A theoretical framework was established where the ephemeral and the enduring, and various scales—from clothing to megastructures, from tactile sensuality to graphic virtuality—came together. In essence, radical architectural projects offered a broad design tool, where new protocols emerged, and playfulness was incorporated as a collective strategy, defining new paradigms.

Finally, the synthesis with artistic experience, focusing on the event rather than a finished work, will play a role. This sensibility finds in this approach a glimpse of authenticity, satisfying the desire to break free from the mediatisation of the environment. It defends hedonism, pleasure, and playfulness in art<sup>11</sup>, aiming to infuse the architectural project with these values, connecting it to society.

Tourism, not yet fully commercialised, was still seen as a space for social emancipation. It provided a field to experiment with the subject’s intimate experience during leisure. In this context, radical architecture, which embraced utopia as a starting point and developed it pragmatically<sup>12</sup>, found tourism to be a fitting programme to explore its ideas.

## The paradigmatic case of Actif au Maroc (1972)

Although the definition of the radical project is broad, many of its key premises were established in the large-scale implementation of the *Actif Au Maroc* proposal [Fig. 01]. This touristic project was a milestone in bringing

together the diverse visions of artists and architectural studios linked to Viennese radical architecture, which was particularly active and prolific during those years. Directed by Hermann Grubb and Till von Hasselbach, the project was commissioned by a German-Moroccan company in 1971 and developed in the Ifni region [Fig. 02], located on the Moroccan Atlantic coast, south of Agadir. Before the 1960 earthquake, Agadir had been a pioneer in mass tourism.

While tourism implementation in the region wasn't new, this project sought "unconventional ideas" to address the new era of mass tourism<sup>13</sup>. The project team included prestigious architectural studios and artists, such as Haus-Rucker-Co., Domenig-Huth, Grubb-Hasselbach, and artists like HA Schult, Christo, and Jeanne-Claude.

In the unpopulated territory of the Ifni region, with the Fom Assaka valley [Fig. 03] as its axis, six enclaves were arranged. Each of the teams was to offer a proposal linked to aspects of the tourist experience, maintaining a common logic and interconnection. All the density of the radical approaches was disseminated throughout the region. These were formalised in interventions of an extreme nature, from the ephemeral to those intimately rooted in the natural environment.

Thus, Hermann R. Grub's premise "Vacation = Rest + Experience" was present in the character of all the interventions. This premise was reminiscent, in its structure, of the hypotheses of Joffre Dumazedir and Georges Candilis regarding a certain objectivisation of what tourism represents<sup>14</sup>. The interventions prioritized the experiential, favoring an identification of the individual's life with the artistic and with individual freedom<sup>15</sup>.

If the representation and simulacrum of the vernacular are the parameters beginning to govern the characteristics of the tourist space in established destinations of the Mediterranean basin, initiatives such as Actif au Maroc still persist. These initiatives see tourist activity as a sufficiently flexible and prosperous sphere to develop transgressive experiences. They connect the tourist space with the creative experience of the tourist subject, giving priority to mobility through performance and play, the sensorial aspect of the landscape, and radical architecture as a container. This is based on the conviction that "a family hotel or a luxury hotel will not satisfy the demands of the tourist of the future. The tourist is looking for a holiday away from social pressures. They want maximum freedom for individual development"<sup>16</sup>.

In short, as Swiss architect Justus Dahinden comments in the project report: 'Holiday activity means participation, changing roles, and playing without group egoism. In this way, relaxation becomes a real function, possible in a re-humanized urban environment'<sup>17</sup>. Writer Hans Magnus Enzensberger describes it similarly: 'A radical attempt to break down the barriers of tourism is manifested in the decisions (...) that wish to

put an end to the sacred ceremony of "seeing-sites". They have exchanged "see-sites" for "see-lives" (Koska and Schult, 1973).

Actif Au Maroc rests on a natural landscape, establishing colonization strategies and acquiring its physiognomy to turn it into a tourist settlement. This is done by superimposing various physical and experiential layers, from urban settlements to artistic interventions threaded through a virtual and physical communications network. The artistic experience is an essential part of the ensemble's character. It challenges the user psychologically and aims to reveal new reactions in them: 'Tourists (...) have found an opening to a new world of experiences, which they must also decide to enter a new level of consciousness'<sup>18</sup>. The immaculate geographical context that called for 'a free country, wide open for total tourism'<sup>19</sup>, and the references to the work of French ethnographer Claude Lévi-Strauss, published in 1955, *Tristes Tropiques*, reveal a certain fascination for the primitive, still closely linked to the logic of romantic travel.

The intervention closest to this reading, highlighting the value of traditional earthen architecture and proposing its use as a construction system for central implantation, is that of Grub-Hasselbach in the Fom Assaka area [Fig. 04]. The project—a village for 5,300 tourists and 1,800 permanent residents—reinterprets the pattern of nearby urban settlements and emphasizes adaptation to the geographical environment through the arrangement of courtyards, atriums, and spacious, shaded rooms. It's a camouflage operation in the built environment where vernacular architecture isn't just turned into a language. Instead, it emphasizes qualities related to users' sensory experience: climatic and solar conditioning in an adverse environment, acoustic comfort in a densely populated project, and haptic qualities endowed with functional meaning.

Fom Assaka is the strategic center of the Actif Au Maroc project as a whole and the nerve center for all tourism activities through the use of communication technologies. These technologies—an authentic communications network intertwining various interventions on the landscape—are proposed from a playful perspective. They serve as a tool to enhance interrelationship between users, making it, in itself, another experience.

The valley around Fom Assaka hosts the biokinetic intervention of German-born artist HA Schult [Fig. 05]. It is an extensive and dense plantation of microorganisms—a chromatically dynamic garden that metaphorizes the resilient capacity of nature to colonize territories while engaging the observer. The aim is to promote "areas that move our thinking away from the usual functionality towards areas of aesthetic dimensions"<sup>20</sup>. In this way, Schult formalized, on a large scale, the installation he presented at Documenta in Kassel in 1972, where he represented dynamic biological processes in a forum where art as static visual representation was in crisis.

Haus-Rucker-Co linked their PSI-Point proposal [Fig. 06] to the nomadic character of the subject they addressed in the open desert space, proclaiming the journey in that landscape as an inner journey. Thus, they designed a place for 90 people, arranged as a technological oasis formalized in a technological imaginary of polyesters and reflective PVC foam. An autonomous bubble served as a base in the landscape, intended to favor sensory experiences arising from the tourist's disorientation in the desert environment. Their participation was justified by the legacy of Actif Au Maroc and the explicit relationship of their proposals with the sensorial: "they build objects. Objects for psychic and physical activation. Objects that you can enter, that you can lie on, that you can grasp visually and acoustically"<sup>21</sup>.

Emphasizing the artistic nature of the intervention, Hermann R. Grub proposed experiencing the journey and mobility through the desert landscape as a performative experience—not a built architecture, but an action. The autonomous jeeps, with which tourists wander through the territory, are brightly colored entities that define the landscape and communicate by radio. They trace routes between the different bases and Ifni airport.

The Floraskin project [Fig. 07, 08, 09 and 10], designed by the Domenig-Huth team, is the most complex and well-defined architectural proposal presented at Actif au Maroc. The hotel program for the complex envisioned the phased construction of the entire development, reaching a total of 25,000 beds. Günther Domenig and Eilfried Huth were already architects of considerable prestige. They were authors of projects like the urban development of Ragnitz in Austria in 1963, which had a markedly metabolist character.

Situated on cliffs facing the Atlantic Ocean, Floraskin would be a further step in that urban direction. A hyper-technification of the project would allow the realization of megastructures of an organic character, both formally and programmatically. Modular systems would enable the colonization of the territory, generating irregular voids where interaction between users would be encouraged. The complex was covered by a veil in the form of a vegetation cover composed of humus, pollen, and irrigated crops. This related to the landscape in a similar way to HA Schult's proposal.

Floraskin defined an architectural space of a touristic nature intimately linked to experience. This was evident both in the organic character of its living cells and in the open space between them and the communication structures, which was protected by a vegetal membrane as an allegory of an incipient ecological discourse. The project aimed to evoke a dreamlike and sensorial quality in the tourist community, combining gaze and body, representation and corporeality.

The heterogeneity of the group of sites forming part of the tourist complex was completed by Christo and Jeanne-Claude's

intervention in the Dulad area [fig.09]. The packaging of a rocky massif using textiles and compressed air would definitively turn the Actif Au Maroc complex into an experiential tourist product. Christo and Jeanne-Claude had already carried out large-scale interventions with media repercussions. The aim was to use their intervention to attract general interest.

By way of final consideration, it should be noted that, apart from using tourism marketing strategies to provide the necessary viability for implementation, the nature of the tourism product offered at Actif au Maroc was ascribed to the premises of a participatory experience for the tourist. Sensory perception and the performative experience, in an environment open to unexpected events, were valued. The architectural project was developed in line with that narrative, taking into account a wealth of scales—from approaches more closely linked to the landscape to the design of limited spaces such as the dwelling units. Between these disparate scales, relational links were established. These could either set the rules for colonization of the territory or define more focused areas, such as landmarks. In this way, the same heterogeneity that characterizes the nature of radical architecture is present in the Actif au Maroc proposal. It represents a transversality of disciplines nested in the development of a complex tourist space linked to the intimate and collective experience of the tourist community.

## Conclusions

This research began by reviewing the theoretical premises that defined radical architectures of a touristic nature. At the time, this evidenced an opportunity to respond to the demands of certain contemporary theories. These theories saw leisure and recreation—and therefore the field of tourism—as an ideal field for defining utopian ways of inhabiting. The underlying theoretical corpus placed the subject at the center of the architectural scene and took the body as the central link in the architectural chain. Thus, the space of use sponsored by Modernity became a space of change with the arrival of Postmodernity.

This initial discourse, which assumed the existentialist condition inaugurated at the beginning of the 20th century, came to incorporate throughout the century the different social conquests of the individuation process. The different 'I's' came to define new tourist profiles, adding greater complexity to the tourist architecture project. Today, the tourist architecture project is a multifaceted product that encourages diverse consumption. Some proposals go so far as to incorporate an entire virtual fiction to satisfy the different digital identities embodied by tourists. Likewise, the human or speciesist perspective gives way to a post-natural quality that calls for an ecology of greater equidistance or sensitivity to other species. These and other design considerations are non-negotiable in the contemporary tourist architecture project.

The active subject that inhabited the radical architectures of Postmodernity has gained value in the contemporary tourist environment, repositioning itself as the central agent of the architectural project. The renewed and revised link with nature, with the sensorial, or with the collective, is transformed through playful strategies into new paradigms of the tourist experience. It should be noted that nature—today perceived and reinterpreted as a paradigm of 'authenticity'—and aspects linked to sensoriality, from the taste for culinary offerings to the hearing of music, are the ultimate stimuli for the development and design of events in which tourist spatiality can actively participate. Demand from the end consumer defines the nature of their leisure in a more active way and also implies the expiration of the model of the passive tourist subject.

Faced with this reality, it is urgent to review certain guidelines that confine the project of the tourist space and remain closely linked to approaches where a narrative of the visual prevails. Thus, recovering proposals in the field of tourist architecture that were not fully developed in the past—such as Actif au Maroc—but aimed to solve previously intuited problems, allows us to identify lines of temporal connection in the architectural project. These connections between events, hypotheses, theoretical statements, or derivations of social behavior can serve as guidelines for designing new proposals.

The Actif Au Maroc project retains its validity as an integral artistic experience. The playful or active participation of the subject implied defining a space intended to generate moments and channel performative activities. Actif Au Maroc encouraged the realization of a tourist environment on multiple scales, where the corporal dimension of the individual took precedence over mere observation. Opposed to the passive subject excluded from action—a consumer of high doses of programmed leisure—Actif Au Maroc prioritized the active subject who interacts with an architecture designed with a strong mediating component.

9. Luengo, M. "La arquitectura radical. Cinco puntos para una redescrición teórica" (Tesis doctoral. Madrid: Universidad Europea.2015).<http://hdl.handle.net/11268/4755>
10. Ibidem. 62.
11. Kistler, R. y Díaz, J. "Las vanguardias de los sesenta y la experiencia turística". *La gran experiencia: La comuna de Otto Muehl en La Gomera*. Valencia: Editorial Concreta. (2018), 9-36.
12. Branzi, A. "La arquitectura soy yo". *Arquitectura radical*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura. (2003), 16-25.
13. Grub, H. "Actif au Maroc". *Architektur Aktuell*. Marzo. (1972), 25-28.
14. Candilis, G. "Vers une architecture du loisir". *L'Architecture d'aujourd'hui*. Vol.nº15 (abril-mayo, 1967).
15. Grub. Op. cit, 26.
16. Koska, E y Schult, H. Actif au Maroc. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1973)
17. Ibidem. 17.
18. Ibidem. 18.
19. Ibidem. 40.
20. Ibidem. 51.
21. Ibidem. 63.

Tourism  
Tourism space  
Performative  
Radical architecture  
Leisure

1. Maigayrou, F. "Radicalismos europeos". *Arquitectura radical*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura. (2003), 287-288.
2. Lefebvre, H. Stanek, L. (ed.). *Towards an architecture of enjoyment*. Londres: University of Minnesota Press. (2014). (manuscrito original, 1973).
3. Jarauta, F. "Arquitectura radical". *Arquitectura radical*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura. (2003), 11-15.
4. Maubant, J.L."De una utopía, la otra". *Arquitectura radical*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura. (2003), 289-290.
5. Jiménez, P. "El goce (la jouissance) en el espacio. Fundamentos lefebvrianos para una arquitectura del goce". *Actas Congreso Iberoamericano redfundamentos*. Madrid: Volumen (1) (2017), 807-816.
6. Martínez, I. "Henry Lefebvre, en busca del espacio del placer". *Hacia una arquitectura del placer*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. (2018), 13-57.
7. Lefebvre. Op. Cit., 88.
8. Maigayrou. F. Op. Cit., 2.

# Guggenheim vs. Helsinki. Two Competitions for a Museum

Jesús Utrillas Acerete

DOI:<https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5323>

On June 4, 2014, the Guggenheim Foundation launched the competition for the construction of its new building in Helsinki. Through an open call, an unusual event for the American institution, architects from all over the world were invited to participate. The goal was no less ambitious: a museum for the 21st century. Three and a half months later, the participation figures were released. A total of 1,715 proposals [Fig. 01] from 77 different countries had been registered in this first stage of the competition, only six of which would reach the second one.

For the Finnish architect Juhani Pallasmaa, such an avalanche of projects submitted could be explained as a direct consequence of the means used to publicize the competition. If the call for entries was open, a high participation legitimized the decision. Furthermore, Pallasmaa emphasized in his article “Back to the Starting Line”<sup>1</sup> the enormous responsibility assumed by the organizers to specify the type of the competition based on the objectives sought. In other words, he unequivocally linked the outcome of the proposals received to the parameters defining the conditions of the competition.

But despite this huge success in terms of participation, the landing of the American foundation on the shores of the Baltic Sea sparked an intense debate among the inhabitants of Helsinki. The Guggenheim was a city model geared towards tourism and globalization. So much so that on September 9, 2014, the independent organizations Checkpoint Helsinki, Terreform and Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.) presented the alternative competition The Next Helsinki with the aim of questioning the implementation of the Guggenheim Museum. The call invited architects, environmentalists and poets to reflect on the concept of art linked both to the city and to the everyday life of its inhabitants.

From the Guggenheim Helsinki as a case study, not only two opposing museum projects emerge, but also two different ways of understanding the city –economically, politically and socially– that crystallize through architecture. And the competition stands as the tool of analysis with which the discipline is endowed. For Professor Luis Rojo, competitions are necessary “because they kick-start a predictably complex project not as a solution to a problem, but as a way of

thinking about a problem through the lens of architecture and its resources”<sup>2</sup>.

From this perspective, it can be hypothesized that only The Next Helsinki invited its participants to a reflective process in a broad sense. And were it not for the fact that both calls coincided in time, this deep and speculative debate could have been a reasonable starting point.

Throughout the following sections, the open call for the Guggenheim and The Next Helsinki will be addressed in their complexity. Both competitions cannot be understood separately as they are part of a multilevel discussion that transcends even the architectural projects presented. Beyond the proposals selected in each of them, the instrumentalization of both competitions serves to highlight the underlying issues surrounding cultural institutions and the contemporary city.

Methodologically, the proximity in time of the object of study offers the opportunity to directly question the main actors involved. Thus, the interview emerges as a research tool with which to approach the consultation and collection of first-hand sources.

## **Economic, political and social context [January 2011-December 2016]**

The Helsinki harbor as a backdrop. In front, the group of five people destined to negotiate the future of the city posed for the photo. On January 18, 2011, the City of Helsinki commissioned the Guggenheim Foundation to explore the feasibility of a new museum for the city. The image staged the agreement between the two institutions. In it, together with Mayor Jussi Pajunen, Richard Armstrong and Ari Wiseman, Director and Deputy Director respectively of the Solomon R. Guggenheim Foundation, Janne Gallen-Kallala-Sirén, Director of the Helsinki Art Museum, and Deputy Maryor Tuula Haatainen, appeared [Fig. 02].

A year later, the Finlandia Hall in the Nordic capital hosted the presentation of the “Guggenheim Helsinki Concept and Development Study”. The report recommended locating the 12,000 m<sup>2</sup> museum in the Katajanokka district on the city’s waterfront. This decision also implied replacing the Kanava port terminal building, which had been disused for a few months. On the economic side, the cost of building the new museum was estimated at 130 million euros, a tax-exempt amount. But beyond these figures, the most controversial section of the study estimated the Guggenheim license at 30 million dollars in exchange for exercising the right to exploit the brand for 20 years.

And the initial enthusiasm turned into apathy. In addition to the already significant outlay of public money that the construction and management of the new museum would entail, there were the austerity measures implemented by the Finnish government due to the economic crisis that was beginning to affect the country. So, in this context of

financial uncertainty and only five months after the presentation of the document, only a quarter of the population of Helsinki supported the project<sup>3</sup>. The final setback came in the spring of 2012 when eight of the 15 members of the Helsinki City Board rejected the report. But this setback did not prevent Richard Armstrong from coming back with a new proposal after a year and a half and a municipal election in which Jussi Pajunen was reelected mayor.

On September 24, 2013, the Lume Media Centre at Aalto University was the venue chosen for the presentation of the “Guggenheim Helsinki Revised Proposal”. According to this new study, the site –18,500 m<sup>2</sup> occupied by the disused Makasiini maritime terminal building– would be located on the western flank of South Harbor between the Kaartinkaupunki and Ullanlinna districts. On an economic level, the report proposed a mixed financing model between private investors, the Government of Finland and the City of Helsinki. In addition, it was estimated that the Guggenheim would be able to generate an impact of 41 million euros per year on the country’s economy, as well as creating between 103 and 111 direct jobs and between 340 and 380 indirect jobs.

In the article “Case Guggenheim Helsinki”, architect Kaarin Taipale analyzed the conditions for the construction of the museum. While the Finnish public institutions would bear a large part of the cost of the operation, the American foundation would secure an annual income of at least four million euros from the Guggenheim license fee, the museum’s governance fee and the fee established in exchange for the transfer of the works of art for the exhibitions. In addition, the feasibility study ignored the 36 to 60 million euros that the City of Helsinki would lose by giving up the parcel for the construction of the building<sup>4</sup>.

The Guggenheim Foundation acknowledged a lack of sensitivity in their initial approach to Helsinki due to the cultural distance between American and Finnish societies. At the outset, they overestimated Mayor Pajunen’s ability to influence the decision-making of the 85 representatives of the Helsinki City Council. For his part, Richard Armstrong admitted that he was not fully aware of the political implications of needing public funds to implement such projects. The foundation’s budget at its New York headquarters was mostly private<sup>5</sup>.

Nevertheless, the architectural competition for the new Guggenheim took place between June 2014 and June 2015. The controversy surrounding it did not prevent it from being a resounding success in terms of participation: a total of 1,715 projects were registered in the first stage. But it would still take a year and a half before the decision on the construction of the museum was debated in the local parliament.

On November 30, 2016, the city was immersed in the kind of tense calm that precedes any transcendent moment. Supporters and opponents of the museum gathered in bars

and cafés to follow the live broadcast debate of the members of the municipal parliament. Finally, after a five-hour plenary session in which several deputies had to be replaced after declaring a conflict of interest<sup>6</sup>, the 85 members of the Helsinki City Council overwhelmingly rejected –with 32 votes in favor to 53 against– the American institution’s proposal to build its new museum in the Finnish capital.

### **Guggenheim Helsinki Design Competition [June 2014–June 2015]**

On June 4, 2014, Richard Armstrong presented the Guggenheim Helsinki Design Competition at the Restaurant Palace Hotel, through whose windows those attending the event could see the plot of land selected as the competition site. The following day, Armstrong would publicize the call for the construction of the new museum at the Peggy Guggenheim Collection at the opening of the 14th Venice Architecture Biennale.

And just three and a half months after that announcement, the American foundation made the competition’s participation data public: 1,715 projects with 1,715 texts of 500 words each, 3,430 representative images and 6,860 A1 panels from 77 different countries were waiting to be evaluated at the former headquarters of the City Art Museum in Helsinki. Given the magnitude of the figures, statistics seemed to be the most appropriate discipline to approach the complexity of this architectural exercise.

In this context of overwhelming documentation to be analyzed, the figure of Troy Conrad Therrien, Curator of Architecture and Digital Initiatives at the Solomon R. Guggenheim Museum, emerges. For him, it was a unique opportunity to process with digital tools the huge amount of information submitted to the competition. An architectural archive with 1,715 ideas applied to the same city and from the perspective of a common program. An opportunity that Conrad would define as “the most architectural intelligence in our history at precisely moment we’re able to handle things like big data”<sup>7</sup>. An approach that implied reformulating the nature of the discipline itself<sup>8</sup>.

Barely a month after the publication of the participation data, on October 22, 2014, the Guggenheim Foundation offered the possibility of consulting on the competition website two representative images and a brief 150-word text of each of the 1,715 projects submitted. The online gallery was overwhelming. A grid of 20 columns and 85 rows of images made up an enormous mosaic in which its tiles seemed to never end.

In the article “Square Roots”, David Huber recounts his experience after several hours of surfing through the images in the gallery. For Huber, the widespread use of both social networks and smartphones over the last decade was creating visually saturated societies, which inevitably implied questioning the connection between the image and the architectural object represented. If a few years ago, the image

of the building served to help establish a more precise link with the place in which it was to be located, now that relationship was nonexistent. The virtual magma in which online images used to float meant the loss of their capacity to mediate with the world they were supposed to depict. Images were shown as “media objects whose performance is evaluated within their virtual environment”<sup>9</sup>.

On December 2, 2014, the Guggenheim Foundation published the six finalist proposals destined to participate in the second stage of the competition: “Art in the city” by Moreau Kusunoki Architectes (Paris), “Helsinki Five” by HaasCookZemmerich STUDIO2050 (Stuttgart), “Guggenheim Commons” by SMAR Architecture Studio (Madrid, Western Australia), “47 Rooms” by Fake Industries Architectural Agonism (NY, Barcelona), “Quiet Animal” by Asif Khan (London) and “Two-in-One Museum” by agps architecture (Zurich, Los Angeles).

Architect and jury member Juan Herreros reflected on the competition selection process:

“In the package of the 20 or 21 finalists, what occurs –quite naturally– is a certain grouping of the proposals by types of architecture or by ways of confronting this question of the museum of the 21st century. And the six finalists are sufficiently different from each other to, in a certain way, represent or have become like leaders of their kind. [...] I think that there was also a certain satisfaction with the different types of proposals and, evidently, even in those six finalists it is clear that there are some that are more of a museum as a cultural center, with many activities and very involved in the social, and some others are more of a museum as a container of works of art whose main ritual to relate to it is the visit”<sup>10</sup>.

Three months later, at the opening of the “Guggenheim Helsinki Now” exhibition at the Kunsthalle Helsinki, the Guggenheim Foundation presented the results of this second stage. A collection of models, plans, images, texts and panels awaited visitors’ approval in the exhibition hall, while the jury deliberated on the winning project. And finally, on June 23, 2015, Mark Wigley, Jury Chair of the competition, announced the winning proposal: “Art in the City” [Fig. 03], by the Paris-based Moreau Kusunoki Architectes practice. Days later, both architects would present their project at the Peter B. Lewis Theatre at the foundation’s New York headquarters.

### **The Next Helsinki [September 2014–April 2015]**

As a result of a joint effort between the organizations Checkpoint Helsinki, Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.) and Terreform, The Next Helsinki platform was launched on September 9, 2014. The competition was created with the aim of asking its participants whether the construction of the Guggenheim was the best option both for allocating public funding and for using the privileged parcel in the city’s seaport where the museum was intended to

be located. It was an open call addressed to architects, urbanists, landscape architects, artists, environmentalists, students, activists, poets or politicians in which the scope of intervention was left to be defined at the will of its participants.

But The Next Helsinki was also a provocative act to engage the inhabitants of the Finnish capital in debates about the future of cities based on issues such as sustainability, mobility or urban edges. In the competition’s press release, the American architect and Jury Chair Michael Sorkin stated that the concept of art should be linked to the collective, everyday activity carried out in cities. For this reason, he considered it anachronistic to congregate the artistic pieces in a single building.

Along the same lines, British sociologist Andrew Ross understood the construction of an iconic museum as a marketing operation aimed at publicizing the brand of the corresponding foundation. Finnish visual artist and Checkpoint Helsinki member Terike Haapoja appealed to the “social responsibility in art” while vindicating existing local organizations. Moreover, Finnish architect Juhani Pallasmaa regretted that the homogeneity with which art institutions operate in a globalized scenario was detrimental to the cultural uniqueness of the territory in which they were established<sup>11</sup>.

Meanwhile, on December 2, 2014, the Guggenheim Foundation unveiled the six finalist proposals from among the 1,715 registered. In the press release, the organizers of The Next Helsinki identified all of them as iconic buildings with little or no connection to the urban fabric of the city. Pallasmaa was more forceful. In the article “Back to the Starting Line”, he criticized the competition rules, considering the requirement to use wood in the building as absurd. He also went so far as to call the winning project “alien” because of the lack of harmony between its dark facades and the white neoclassical buildings in the center of Helsinki. For this reason, he considered that the winning proposal could be used as an argument for not building the museum<sup>12</sup>.

In the article “The Guggenheim Helsinki Competition: What Is the Value Proposition?”<sup>13</sup>, American architect Peggy Deamer analyzed the reasons why an architectural firm would enter this type of competition despite the low probability of success. Deamer estimated that at an average of 80 hours per project and \$50 per hour, the Guggenheim Foundation would have received the equivalent of \$6.8 million in volunteer hours. These figures serve to highlight the inherent precariousness of a profession in which many of its workers are immersed in a kind of architectural gambling addiction that prevents them from devoting their time to activities with immediate productive returns.

While in the late 1970s the French philosopher Jean Baudrillard identified –in the essay “L’Effet Beaubourg”<sup>14</sup>– the recently inaugurated Pompidou Center as a kind of black hole destined to devour the

growing mass of people it attracted to its interior, now that phenomenon seemed to have reached the architects. And the open call for the Guggenheim Helsinki –with its record participation– was proof of this. Even Rem Koolhaas would define architectural competitions as a kind of “torture” due to the low probability of success<sup>15</sup>.

The controversial note was added by Sorkin when he openly invited to participate in The Next Helsinki the more than 1,700 architectural teams whose proposals had been rejected by the Guggenheim Foundation in the first stage of the competition. For Sorkin, a museum of the 21st century had to transcend the limits of the mere building in which the works were placed, transgressing its physical walls in favor of a system capable of disseminating artistic information<sup>16</sup>.

On April 20, 2015, Michael Sorkin announced the results of the alternative competition The Next Helsinki. As an architectural manifesto on the contemporary city, the jury had decided to select eight proposals out of the 219 submitted from a total of 37 different countries.

The project “Helsinki Polybrids” [Fig. 04], by Thomas Kong and Susan Seah, proposed using the stops of the city’s streetcar network to incorporate interactive panels, shelves for the free exchange of books or showcases with lost objects. Milja Hartikainen’s “Visions for Helsinki” understood the seaport as a neutral place devoid of productive exploitation. The “MUUSA” project, by draftworks\* architects, sought to reclaim the presence of the nearly 80 museums scattered throughout the Finnish capital. Through a grid structure capable of bringing together the participation of 16 of them under the same theme, the aim was to promote a summer festival of art. In addition, “Baltic Tale of Nothingness”, by Constantinos Marcou and Costas Nicolaou, understood the museum as a ship adrift in search of stories that deserve to be remembered.

### Competitions as “essays”

Beyond the specific outcome to which they were driven, what is certain is that both the official competition –Guggenheim Helsinki Design Competition– and the alternative competition –The Next Helsinki– reveal the relevance of the deliberative process in which the architectural discipline operates. Competitions are the starting point, the “essay” in the words of Professor Alejandro Valdivieso, to which a set of “reflections on problems through architecture”<sup>17</sup> can be postulated. And as an instrument designed to formulate the question to be resolved, competitions are not neutral. The nature of the question guides the possible answers.

In this regard, Juhani Pallasmaa points out that even the client for whom a museum is designed is inherent to the architectural categorization within which the project is framed<sup>18</sup>. If the agents involved in the operation change, so will the results. “In a liberal society where the service provided by the architect is seen as a commodity,

the competition process benefits the promoter”<sup>19</sup>, add Professors José Manuel Falcón and Carlos Domenzain in the article “Institutionalization of the Exception: The Competition as Search and Process”. Moreover, architect and jury member Juan Herrerros, referring to the competition for the Guggenheim, states:

“It is quite evident –those who have seen the proposals, because at least the renderings have been published in their entirety– that surprisingly there is quite a lot of homogeneity in the responses. [...] one must be fair, critical, and express that, in that sense, the competition was perhaps not very successful because the participants were all –or if not all, they were in a significant majority– to make a Guggenheim. There was, I think, a bit of subliminal or psychological radiography of a legion of architects who wanted to make a grand gesture and build a building that would possibly be one of the last opportunities to do”<sup>20</sup>.

Although it is true that the open call for the Guggenheim Helsinki was drawn up based on the specific conditions set out by the American foundation, the strategic line that made it possible had been drawn up previously. The public representatives of the Nordic capital, in their commitment to the Guggenheim as a cultural institution, claim its model. Something that in practice –and implicitly– implies accepting a certain type of museum, management and economic conditions. And in this sense, the projects of the competition participate of a certain restriction.

But The Next Helsinki, in its desire to represent an antagonistic position to the official competition, formulates a broader question. The American architect Michael Sorkin wonders “whether a big foreign institution is the most logical way to prompt the arts to flourish at the community level”<sup>21</sup>. And this uncertainty as a starting point opens the debate, so much so that even the location of the competition is left up to the participants. From this perspective, The Next Helsinki provides a deeper process of reflection about the cultural model for the city. And were it not for the fact that the official and alternative calls overlap in time, this extensive and even controversial debate could have been understood as a first approach to a –then more specific– second competition. The “competition contest” in the words of Professor Eduardo Prieto<sup>22</sup>.

While The Next Helsinki claims a cultural model linked to the city and its inhabitants, the Guggenheim as an institution implies a commitment to globalization and tourism. While the open call for the alternative competition is an invitation to reformulate the concept of art as an expression of the human being that in her daily experience is detached from a certain elitist connotation, the official competition situates the idea of the museum as part of the international exhibition circuit, in what could be understood as a contemporary reformulation of Baudrillard’s “hypermarket of culture”<sup>23</sup>. In fact, the new Guggenheim is not expected to have its own funds.

But this dispute over the city model for Helsinki arose a few years earlier, with the inauguration of the Vuosaari Harbor in November 2008. This new infrastructure frees up some 250 hectares of waterfront for commercial and residential use, marking the biggest urban restructuring in the city. Then, Mayor Jussi Pajunen –in office between June 2005 and June 2017– decided to place Helsinki on the international cultural scene. He understands that the Guggenheim Foundation is the right institution to prosper in an “interconnected” –globalization– and “competitive” –neoliberalism– world<sup>24</sup>.

This vision that connects economic and cultural models is confronted by The Next Helsinki. The Finnish architect Kaarin Taipale argues that under the current neoliberal doctrine “cities are compared to companies or products that have to compete with each other on a global market”<sup>25</sup>. And, in this context, the building as an icon participates in the marketing campaign<sup>26</sup>. It is not surprising, therefore, that the main sponsors of the Guggenheim Helsinki respond to a conglomerate of companies with economic interests in the tourism sector, ranging from airlines to shipping companies, as the American sociologist Sharon Zukin points out in the article “A Black Museum for the ‘White City’”<sup>27</sup>.

As has been argued, the Guggenheim Helsinki case study –with its double aspect in the form of an official and an alternative open call– brings to the surface the conflict not only between two opposing cultural paradigms but also between two opposing visions of the city and its economic, political and social conditions. The global is opposed to the local. And this struggle is settled through architecture.

1. Juhani Pallasmaa, “Back to the Starting Line,” in *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, ed. Terike Haapoja, Andrew Ross, and Michael Sorkin (New York: Terreform, Inc., 2016), 20.
2. Luis Rojo, “Madrid in Open Competition: ¿Projects and Debates?,” *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 72.
3. Michael Stothard, “Helsinki: Centre of Good Design Says No to Guggenheim,” *Financial Times*, May 29, 2012, accessed March 31, 2024, <https://www.ft.com/content/7d67873e-a33d-11e1-ab98-00144feabdc0>
4. Kaarin Taipale, “Case Guggenheim Helsinki,” in *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, ed. Terike Haapoja, Andrew Ross, and Michael Sorkin (New York: Terreform, Inc., 2016), 74.
5. Tiina Ritvala et al., “The International Expansion of an Art Museum: Guggenheim’s Global-Local Contexts,” in *Growth Frontiers in International Business*, ed. Kevin Ibeh et al. (London: The Academy of International Business, 2017), 158, doi: 10.1007/978-3-319-48851-6\_8.
6. Kaarin Taipale, e-mail to the author, August 3, 2019.
7. Troy Conrad, “The Bilbao Effect is Real: New Guggenheim Architecture Curator’s ‘Dream Scenario’ for Helsinki,” interview by Janelle Zara, *Architizer*, December 2014, accessed August 23, 2019, <https://architizer.com/blog/practice/materials/the-bilbao-effect-is-real-new-guggenheim-architecture-curators-dream-scenario-for-helsinki/>
8. Ibiid.
9. David Huber, “Square Roots,” *Artforum*, December

- 1, 2014, accessed April 1, 2024, <https://www.artforum.com/architecture/david-huber-on-the-guggenheim-helsinki-design-competition-49338>.
10. Juan Herreros, transcript of the interview with the author, January 3, 2024, video, 01:22:13.
11. "The Next Helsinki Counter-Competition Launches in Response to Guggenheim Helsinki Controversy," *Bustler*, September 9, 2014, accessed April 2, 2024, <https://bustler.net/news/3910/the-next-helsinki-counter-competition-launches-in-response-to-guggenheim-helsinki-controversy>
12. Pallasmaa, Op. cit., 19-20.
13. Peggy Deamer, "The Guggenheim Helsinki Competition: What Is the Value Proposition?," *The Avery Review*, no. 8 (May 2015), <https://averyreview.com/issues/8/the-guggenheim-helsinki-competition>
14. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, transns. Antoni Vicens and Pedro Rovira (Barcelona: Kairos, 1978), 95.
15. Gili Merin, "Rem Koolhaas on Competition 'Torture,' Urban Erasure, and Europe's Ills," *Metropolis*, May 30, 2017, accessed September 14, 2024, <https://metropolismag.com/viewpoints/rem-koolhaas-competition-torture-advocating-erasure-europe-ills/>
16. Michael Sorkin, "'We Mean to Be Provocateurs': Michael Sorkin on The Next Helsinki Competition," interview by Zachary Edelson, *Metropolis*, January 22, 2015, accessed April 13, 2024, [https://www.metropolismag.com/architecture/we-mean-to-be-provocateurs-michael-sorkin-on-the-next-helsinki-competition/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com](https://www.metropolismag.com/architecture/we-mean-to-be-provocateurs-michael-sorkin-on-the-next-helsinki-competition/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com)
17. "Stan Allen and Luis Rojo, in conversation with Javier García-Germán and Alejandro Valdivieso," *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 50.
18. Pallasmaa, Op. cit., 18.
19. José Manuel Falcón and Carlos Domenzain, "Institutionalization of the Exception: The Competition as Search and Process," *ARQ (Santiago)*, no. 92 (April 2016): 133, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100015>.
20. Herreros, Op. cit.
21. Sorkin, Op. cit.
22. Eduardo Prieto, "'¿Analog City' or Infrastructure?," *Arquitectura* 386, no. 1 (2023): 94.
23. Baudrillard, Op. cit., 94.
24. "Helsinki Explores Possible Guggenheim Museum in Finland," *Guggenheim*, January 18, 2011, accessed April 14, 2024. <https://www.guggenheim.org/news/helsinki-explores-possible-guggenheim>
25. Taipale, Op. cit., 82.
26. *Ibid.*, 83.
27. Sharon Zukin, "A Black Museum for the 'White City,'" in *The Helsinki Effect. Public Alternatives to the Guggenheim Model of Culture-Driven Development*, ed. Terike Haapoja, Andrew Ross, and Michael Sorkin (New York: Terreform, Inc., 2016), 105.

Architecture  
 Competition  
 Guggenheim  
 Helsinki  
 Museum

# Architecture for large families during developmentalism: Five houses in Madrid

Mariano González Presencio, Javier Sáez Gastearena, Marta García Alonso and Héctor García-Diego Villarías

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5324>

Spain underwent its own demographic explosion in the 1960s as a result of a number of causes that were only remotely related to the general phenomenon that occurred in the west after the Second World War. When we talk about Spanish *boomers*, we are talking about people born between 1957 and 1977, quite some time after the Spanish Civil War, or even the Second World War. They were linked more closely to the start of an evolution within the Franco regime that would give way to a second phase, characterised by optimism and economic prosperity, which is often referred to as the era of developmentalism. In this context, the increase in Spain's population came, firstly, from Spaniards becoming more confident about the future, but was also the result of a strong campaign to boost the birth rate, orchestrated by the regime itself, in which economic, ideological and religious reasons converged.

Large families became the social model par excellence in this new stage of Franco's Spain and, inevitably, the issue of assigning space for children in the domestic unit required architects to come up with new organisational solutions to control the relationship between parents and children (and the servants, where applicable), creating their own spaces for each of them where the economic possibilities allowed it.

It is true that, in most cases, this was not feasible, particularly in the construction of social housing –especially collective housing– which was also booming at the time, driven by the desire to eradicate shanty towns.

However, the design of single-family houses for the upper or upper-middle class featured different types of design solutions to the problem of creating a space of their own for the children, which was a large number in many cases, within the domestic structure as a whole. The architects themselves were part of that growing social class that was looking for better homes for their families or those closest to them on the outskirts of the city, a desire that was even more pronounced in the Spanish capital. Some of these single-family houses have been hailed by later critics as examples of

the renewal of architectural taste that brought Spanish architecture back into line with European modernity [Fig. 01].

With this in mind, this article looks at Casa Fisac, Casa Cabrero, Casa Huarte, Casa Carvajal and Casa Corrales. These are well-known examples, in which we aim to focus on the solutions provided by some of the most prominent architects of the time, for their closest circle, to the problem of incorporating an area of their own for children into the domestic setting. These examples give us a good idea of the variety of ways in which children were able to live and grow, as well as the preoccupation with nurturing their intellectual and personal development by providing them with different spaces that could be used for a range of different purposes. The key issue of the relationship between public and private areas within the domestic unit was also enhanced in these houses by the introduction of new relationship patterns between the different private spheres.

## *Casa Fisac (1956): the house that keeps on growing*

Miguel Fisac built his own house on the outskirts of Madrid<sup>1</sup> in 1956, just a year after marrying Ana M<sup>a</sup> Badell<sup>2</sup>. The house was designed as something unfinished that could grow in line with the demands of life. As he himself said: “My house, I mean, where we've lived since we got married, was the start of a house, with the idea of adding rooms to it. And we kept on adding to it [...]”<sup>3</sup>. So much so that this project “has been extended on three occasions: the first two due to an increase in the size of the family, and the third, to add a studio for the architect to work in”<sup>4</sup> [Fig. 02].

The first version of the house had two bedrooms. The arrival of the children, Anaïck, Miguel and Taciana, led to the first extension, with two rooms added on the east side of the house, as well as a new connection to the kitchen, which closed off the courtyard to the north. Despite the size of the operation, the shape of the house was not distorted by extending only one of its ‘limbs’. On the contrary, everything was redistributed to incorporate two new areas for “children”. Firstly, the children's room in the previous version of the project was transformed into a play area, in a clever change of use of the room, replacing what was a hypothetical corridor, while at the same time putting more distance between the areas for parents and children.

Then, the space connecting this new area to the kitchen was widened by extending into the courtyard, thereby creating a new space for the children linked to the living area. This extension, therefore, was built around the courtyard - which was completed, enclosed and enlarged - creating new routes around it that separated how the children and adults moved from their bedrooms to the kitchen. “The dining room, living room and playground were visually linked to the courtyard by means of a studied layout of the openings and the corner buttress that housed the fireplace, but the courtyard acted as a kind of junction, spatially interlinking the different areas but maintaining their intimacy by not allowing

cross views between them”<sup>5</sup>. In addition, the use of stone load-bearing walls for both the interior and exterior finishes of the bedrooms allowed the new facings to be indistinguishable from the old ones by repeating this strategy in the extension.

The second extension made it possible to add two new bedrooms with a bathroom adjoining both of them, now facing west. The third extension would add “a new space, a new living room, linked more to the children's area, but separate, leaving the main living room free”<sup>6</sup>. This prism, which ran perpendicular to the bedroom wing, connected directly to the play area that appeared with the first extension and separated the rest areas. As a whole, after these three extensions, the final version of the house would be 410 m<sup>2</sup>.

In view of the final result, some of the vectors that guided the growth of the house over the years and as the family grew can be identified as follows. Firstly, the degree of intimacy between parents and children is a constant, as shown by the first extension and the subsequent appearance of a new play space (and corridor) in what used to be a bedroom, which now separates the parents' sleeping area from the children's, and is further developed by doubling the connections around the courtyard. This aspect culminated in the last phase, with the insertion of the prism, which functions as a room linked to the bedrooms of the children, but separate from the original one. Finally, the desire to make the children's area more independent can be seen, whether it be for children in the first extension or for adolescents in the third extension, which also shows that the growth of the house was linked to the growth of the children.

## *Casa Cabrero (1964): the barracks-like house*

In 1949, Cabrero won the National Union Delegation Competition in Madrid (better known as Casa Sindical) and started the construction of his own house. To this end, he had acquired two adjoining plots of land in the Puerta del Hierro colony, which would end up being the site of the two houses that the architect built for his own family<sup>7</sup>. He built the first of them, located to the north, looking onto Calle Cabeza de Hierro, in 1954, with a plan for 5 children and a studio. It was designed in a fan shape on the highest part of the land, without touching any of the boundaries of the plots, and leaving a large area of orchard in the lower part of the plot. This layout, which was branded ‘vernacular’ and ‘organicistic’<sup>8</sup> by some critics, may have responded to a desire for self-sufficiency that was closely related to the historical circumstances the country was experiencing [Fig. 03].

The increase in work soon meant that the studio space was insufficient. The number of children was also growing, and the house was becoming too cramped. The architect then undertook the construction of a new house, located to the south, with access from Avenida Miraflores. The new construction was supported by the retaining wall built for the first house, thereby repeating the operation of freeing up a large part of the land on the southern side, where a garden platform and a

tennis court were laid out on different levels. As a result, the house took advantage of the enclave to build a more intimate environment (closed to the outside) that would house a larger studio and rooms for 10 children and the couple themselves.

The house was developed on two levels; a living-dining room and bedrooms on the top floor leading directly onto the garden, and a studio and service area on a semi-underground floor with a slit opening onto the garden and a courtyard at the western end. The L-shaped house had two wings with similar bays but different lengths, with the day area facing the front of the plot on the longest wing and the night area on the perpendicular wing. The former had a number of open spaces, with a retaining wall to the north and open to the south, protected by the large eaves; the latter was organised around a central herringbone corridor that provided access to each of the children's bedrooms, located both to the east and west.

Cabrero used this solution for the privacy of each of his children, with a personal space for each of them, achieving as much privacy as any large family could imagine. Safeguarding individual privacy in a family where the numbers seemed to make that impossible was a far cry from the usual large shared bedroom solutions. At the same time, the combination of cells with shared bathroom space and the children's corridor forming the backbone of the bedroom wing connects the various units with the perfection of a living machine. The parents' bedroom space is only indirectly connected to this space, occupying a prime position in the wing, with a direct view of the garden.

The space that connects this wing to the rest of the house is equally interesting. This is a common space for the children taken up by a large table that we imagine to be multifunctional, next to a transitional storage space that connects to the service kitchen on the lower floor by means of a dumb waiter. Its position at the entrance to the wing and at the end of the day area in the living space, together with its view to the west towards the courtyard on two levels, makes it the hinge that links the relationship between the different inhabitants of the house.

The system proposed by Cabrero, of rooms with a shared bathroom, was finally drawn up in an almost barracks-like layout that arranged the layout of the ten children in a balanced way. However, any similarity to a 'barracks' disappears when looking at it from the outside, thanks to the modular structure of the façade, which is set out in a repetitive proportion. In this case, the definition of an industrially-styled material-construction that rhythmically follows the inescapable repetition of the rooms masks the interior layout with a harmonious, integrated result.

*Casa Huarte in Puerta del Hierro (1965): between courtyards*

In 1965, Jesús Huarte and María Luisa Giménez Altolaguirre decided to build their family home in Puerta del Hierro, on the outskirts of Madrid, and turned to Vázquez

Molezún y Corrales to design and build it. The brilliant strategy of enclosing oneself within a plot and creating one's own landscape solved the awkward relationship with the inhospitable street at a tangent. By protecting the building from noise and prying eyes, and by creating an orchard in which the interior spaces were set out between courtyards, the project also ensured that there was cross-ventilation and the greatest possible comfort for the family during the summer months. The result would be an extensive house that occupies the entire plot with an invented but no less magical terrain and an introverted nature that only underlines the generation of a self-sufficient organism that looks at itself through outdoor spaces [Fig. 04].

María Luisa, who was originally from Cordoba, was pleased that the gardens had a profuse amount of water in the various courtyards (fountains and a swimming pool). These included three in the first sketch, with three different types of function that would organise the rest of the rooms: Parents-relationship; children-privacy; bedrooms-intimacy. The interior uses of the house are distributed between the spaces and the ground floor, with the exception of the private library and the mezzanine bedroom<sup>9</sup> which can be reached via small spiral staircases from the entrance hall and the children's living room.

The living room and children's area were used as corridors, not only by the children but also by the parents themselves, leading to the night area and the more private spaces - the bedrooms - which ultimately share the privacy of the last courtyard to the west of the property. Some details are striking: the special relationship between the parents' bedroom and the boy's bedroom, with a direct passage and the use of the walls in the corridor between the rooms as storage space and a light on the upper level. The apparent spaciousness of these multifunctional spaces (passageway-living room-studio) was achieved by using joinery at the top of the interior walls, connecting the rooms and achieving spaces that, although enclosed, do not appear to be isolated.

Molezún was of the opinion that "you don't need more space than there is on a sailing boat to live in"<sup>10</sup>. The small size of the girls' shared bedroom and the boy's bedroom seems to fit this premise. The project's communal spaces (the children's living room) were of a more generous nature, as was the creation of a playground which, despite being characterised by the word privacy in the architects' first sketches, is visually connected to the parents' courtyard through the dining room, and, in the warmer months, the two courtyards are connected by opening up the sliding doors that divide them. The house is closed to the outside, but is connected via courtyards and viewpoints so that, in Fullaondo's words, "the gardens become courtyards, and these are just an exterior extension of the interior environments"<sup>11</sup>.

*Casa Carvajal in Somosaguas (1966-68): the perfect structure*

The house that Javier Carvajal built for his family in Somosaguas is one of the most

important works of his career. It was designed and built between 1966 and 1968, immediately after the success of the Spanish Pavilion at the 1964 New York Fair, which was awarded the Gold Medal. The architect was at the peak of his professional career at the time, even though he had only just turned forty, and the house was intended to be the perfect answer to his family needs and reflect his stellar status<sup>12</sup> [Fig. 05].

There are many aspects that make this house a masterpiece, resonating with echoes of the architecture of Frank Lloyd Wright and the Alhambra. There is the use of concrete, which is not very common in domestic architecture, but which Carvajal used with a mastery that goes far beyond his potential debt to American brutalism, to create an abstract, mysterious interplay of volumes, contrasting sharply with the chiaroscuro effect of the heavy cornices at the top<sup>13</sup>. And, for the subject at hand, there is the magnificent interior layout and the exquisite way in which the parts of the house are related, multiplying its possible connections almost without corridors.

The only floor in the house is surprising due to its value as a stand-alone visual object. It is laid out with a meticulous, variegated calligraphy that makes the space of each room separate, configuring a dance of lines of different thicknesses in which the concrete walls that embrace and support the house and the partitions that delimit the access areas can be identified. The space flows between these lines, punctuated by a series of sliding planes, which provide a changing configuration of connectivity between rooms.

The device that permits this rich configuration is the presence of two courtyards that wrap around the dining room, forming the heart of the house, and creating a figure-of-eight flow that provides a spatial continuum. It is a resource that evokes the arrangement of spaces in the Alhambra, underlined by the presence of a murmur of water coming from the fountain that occupies the largest of the courtyards.

The house sits on the terrain respecting its topography, with three platforms with three steps between each of them, which contribute to the delimitation of the different rooms that are arranged in continuity around the courtyards.

The children's area is in the south-west corner of the house on the upper platform; it is made up of three bedrooms (two boys and a girl to begin with, and later a fourth would be born in the house) with their corresponding bathroom and storage areas. These rooms are protected by a common L-shaped area for study and play, which is directly connected to the entrance, the parents' quarters and the outdoor garden by means of sliding planes that can be concealed in order to incorporate this space into the general flow and take part in the game of multiplying connections. In the garden, there is a separate platform that expands the possibilities of this common area and increases the degree of independence it gives to the children's area. The design

of the rooms, which overlook this space, is personalised, with an immediate connection between the male rooms, which share a bathroom, and greater privacy for the female room, which has its own bathroom.

This device for controlling privacy is repeated, in a certain way, in the connection with the parents' rooms, which are protected by the library space that acts as an antechamber to the private spaces (although, significantly, it does this for the father's room, while the mother's room communicates directly with the general corridor near the children's area), completing the play of diaphragms that nuances the changing flows.

#### *A few conclusions and a final example*

The difference between the parameters of each house is, paradoxically, the first common characteristic to note, how they are used as a solution to specific family problems. They are all designed from the perspective of closeness to the future users; Casa Fisac, Casa Cabrero and Casa Carvajal are for the architects' own families, and Casa Huarte is for a close friend, so their solutions are not easily exportable.

However, it is possible to identify some of the general issues to which they tried to provide answers, each with its own rationale. Firstly, there would be the need to graduate privacy; of parents from children or of both from the toilet; a major problem when there are many children. This led to the creation of private living spaces (for games or study) for children (Fisac, Huarte, Carvajal, and even the Cabrero house, which is more demanding in terms of size, include a space for expansion that can be used as a dining room or study area), sometimes with a sacrifice of some of the space used for sleeping. The same interior connections that were created in the children's area are also noteworthy for what they contribute to the coexistence between the children themselves; this aspect is particularly significant in Casa Cabrero where, in the absence of expansion spaces, an alternative flow to the corridor is created, connecting the rooms with each other. In the same vein, we can see the multiplication of interior connections in the houses, aimed at keeping the use of the more public areas of the house for adults, which is evident in all of them, or the extension of this autonomy of use for the children's areas to the connection with the exterior; in some examples (Huarte, Carvajal), this even led to the creation of an outdoor space for them, separate from the main garden of the house.

Another interesting reflection would be the changing situation of its users, who are continuously growing, and the implications for the use of these spaces dedicated to them. Although these spaces may have been designed for children, they would soon begin to be inhabited by the adolescents and young people that these children would become, rethinking their relationship with the rest of the house and demanding more privacy than some of the examples we have reviewed gave them (the last extension of the Fisac house was a result of this). The growth of the family unit itself, with the birth of new children,

which is at the origin of Casa Cabrero or in the mutations and additions of the Fisac house, already called into question solutions designed with excessive precision such as Casa Carvajal. This is a clear difference to other spaces designed for children, where the users are constantly changing and are always the same age.

There is another case that makes these problems more explicit. In 1977, José Antonio Corrales finally built the studio house he had been patiently designing since he had acquired the land in Aravaca a long time before [Fig. 09]. His dream was to bring his family residence and studio there. However, his successful professional life delayed the start of the construction work. When it was finally built, Corrales' own account tells us that he found that it was no longer the house his family needed. His six children had grown up, some had already left the family home and the rest were reluctant to move to Aravaca. The result was that, from the very first moment, the couple found themselves alone in a house designed to be inhabited by a lot of people and, soon, they would also end up deciding to return to Madrid. It is a sad story for such a striking house<sup>14</sup> that also serves as an example in this review, because of the way the bedroom package fits in brilliantly while overhanging the rest of the house.

It descends in successive terraces down the slope, following a perpendicular route to the slope, which delimits the living area - to the east - with respect to the study. Corrales designed a command bridge on the first floor, which connected directly with the entrance on one side and with the bathroom on the other, in which the bedrooms were arranged in series to the south, above the terraces. The parents' bedroom with its adjoining rooms was located at the east end and was directly connected to the toilet, which had direct access to the sleeping quarters. The bedrooms of the two sons with a shared bathroom were located to the west, while the four girls occupied the centre of the bridge; on the other side of the corridor, to the north and towards the airtight façade, there was a single room containing a toilet and wardrobes, which served as a common dressing room.

At a time of social and economic growth in Spain, single-family houses were a space for trying out different types of housing solutions. The architects tackled this problem by presenting variations which, as far as children's spaces were concerned, introduced different layouts and spaces (communal and individual) that showed a new focus on the development of the children, as well as defining a period of optimum use of the house itself. These design exercises can still be used today as an example for other types of architecture, particularly domestic architecture, to solve problems that are more or less close to home. In the case of the Madrid environment, in this particularly stunning period, this review raises the rhetorical question of whether it is possible to understand the richness and suggestiveness of this group of iconic houses without taking into account their role as a habitat designed for large families.

1. José María Fernández de Isla described how the couple came to this particular place: "Fisac admitted that they were initially looking for a flat in the vicinity of the Prado Museum, but the high cost in the area made them give up and look for an alternative solution. The architect himself made an amusing remark that the choice of the plot was due to the lack of awareness of his wife, Ana María, who did not mind moving to an area where the only through traffic at the time was rubbish carts and lorries". José María Fernández Isla, "Miguel Fisac, vivienda en Cerro del Aire Arquitecto: Miguel Fisac Madrid 1956", *Arquitectura*, no. 309 (1997): 62.

2. cf. Ana María Badell, "Desde mis recuerdos", *Arquitectura*, no. 305 (2006): 108.

3. Paloma de Roda Lamsfus y Francisco Arques Soler, *Miguel Fisac: apuntes y viajes* (Madrid: Scriptum, 2007), 268.

4. José María Fernández Isla, "Miguel Fisac, vivienda en Cerro del Aire Arquitecto: Miguel Fisac Madrid 1956", *Arquitectura*, no. 309 (1997): 61.

5. Sonia Vázquez-Díaz y Luis Suárez Mansilla, "La estética taoísta en la casa de Fisac en Cerro del Aire", *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, nº 4 (2014), p. 43-52. As these authors explained, the courtyard became the focal point of the house in all its phases, both from a morphological point of view and in terms of character, inspired by an oriental aesthetic, which fascinated Fisac at the time.

6. Cónsul Pascual, Yolanda, *Dentro de sus casas*, PhD Thesis, Polytechnic University of Madrid School of Architecture, 2015. The chapter on Fisac's house was published by Cónsul Pascual, Yolanda, and Cecilia Ricci. *Dentro de sus casas: Miguel Fisac. 1.* ed. Buenos Aires: Nobuko, 2019.

7. Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo, *La obra de Francisco Cabrero, Conferencias en la ETS Arquitectura de Sevilla, 1975, recogidas en Francisco Cabrero 1939-1978*, (Madrid: Xarait, 1978), 15-23.

8. Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo, *Casa Cabrero en Puerta de Hierro*, (Pamplona: T6, 2002), 17.

9. Initially, as can be read in the report on the project, the bedroom of the only boy was on the mezzanine floor, but this decision was changed on site, moving him to the ground floor next to the shared bedroom of the 3 girls. Vázquez Molezún Legacy, COAM Historical Service, VMP007 Private residence in Puerta de Hierro (Casa Huarte), Madrid.

10. From Jesús Huarte, included in Pablo Olalquiaga Bescós, "Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico" (PhD diss., Polytechnic University of Madrid, 2014), 51.

11. Juan Daniel Fullaondo, "Corrales y Molezún: en torno a la casa patio", *Nueva Forma*, no. 20 (September 1967): 41-99.

12. The house was designed and built at the same time as Casa García-Valdecasas, for Carvajal's in-laws, on two adjoining plots that were joined together by the garden. Although each house stood alone and were separate, the interplay of variations between them made both houses even more interesting. Cf. A. Espinosa García-Valdecasas, "Trabajar sobre el límite. La casa Carvajal del lugar al detalle" in *Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra*, ed. T. Couceiro Núñez, (Madrid: 2015): 253-255.

13. Cf. Ignacio Vicens Hualde, "Hormigones domésticos", *Arquitectura*, no. 309 (1997): 48.

14. Peter Buchanan called it the most radically modern of 20th century Spanish dwellings, a true *machine d'habiter*. Cf. Peter Buchanan, "La casa Corrales," *Arquitectura*, no. 309 (1997): 54.

Fisac House  
Cabrero House  
Huarte House  
Carvajal House  
Corrales House

# Function, representativeness and spatial implications of form modelling in Le Corbusier's architecture

Alejandro Gómez García

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5325>

## Introduction

Charlotte Perriand recalled that the designs developed in the studio at 35 Rue de Sevres during the years in which she worked there, between 1927 and 1937<sup>1</sup>, usually followed a two-phase ideation process: the first, analytical and rational, in which the possible organisations of the programme of uses were studied using abstract diagrams of squares or circles equivalent to simple geometric volumes connected to each other; and a second, in which those pieces that she wanted to give greater prominence in the composition were moulded with curved shapes, becoming artistic objects clearly differentiated from the regularity of the rest of the design. These unique pieces, in their formal autonomy, would be responsible for introducing into the experience of using the building, both exterior and interior, the perceptual and emotional questions that Le Corbusier was so fond of talking about. If it was a simple project, such as small homes, the functional and artistic criteria could overlap, but if the work involved a certain complexity, such as in buildings for communal use or public programmes, the design process would cover both phases. This was the case, for example, in the design process for the Cité de Refuge in Paris, or in the Competition for the Palace of the Soviets [Fig. 01].

## Spatial modelling

The first artistic forms in Le Corbusier's architecture appear in the houses he constructed in La Chaux-de-Fonds and in Le Locle after his trip to the East in 1911. In the "Villa Blanche" of 1911, a semi-cylinder is attached to a large box. As if it were an apse, this modelled form is situated on one of the main axes of the house, indicating the route that must be taken to get from the access point, on "Chemin de Pouillerel", to the entrance to the house located at the last corner of the rear part of the main volume. Its plasticity, in addition to leading to this necessary turn in the approach route to the house, produces a drastic reduction in the perceptual scale produced when leaving the small secondary staircase that remains hidden between the walls of the support platform

[Fig. 02]. This staircase, situated between the two scales, prepares the encounter with the curved volume, recreating the same effect produced by the propylaea of the Acropolis of Athens, which introduce a blind passage on the path of ascension to the Parthenon<sup>2</sup>. In this first example, the artistic form is moulded from the inside out in an attempt to expand the interior space.

Using this same box and cylinder scheme, but now duplicated symmetrically, he designed the "Villa Turque" (Schowb) in 1916. Beyond the usual Ottoman or Byzantine references to his journey to the East that have frequently been discussed, its composition seems to echo the churches of Andrea Palladio in Venice, especially "San Giorgio Maggiore", which Le Corbusier knew well<sup>3</sup>. Inside the villa, an alternating succession of straight and curved contours, in single and double height, constructs a perceptual sequence of contracted and expanded spaces, at the midpoint of which are located the two semi-cylinders whose shape projects outward toward the boundaries of the garden<sup>4</sup>.

Already in the slightly earlier "Villa Favre-Jacot" in Le Locle, Le Corbusier had used a compositional duality of curve and counter-curve on the entrance façade, in a formal gesture that seems to refer to the Roman Baroque, both to Bernini's Sant Andrea del Quirinale and to that of the Piazza del Vaticano in Rome, which embraces the space before the building. In Le Locle, this artistic form expresses its use, defined by the turn of the car, while bringing the entrance door closer to the person arriving, as occurs in Bernini's works, but its artistic intention goes further, leaving the trace of the displacement of the air swept by the movement of the vehicle as it approaches the house. This expression, more meaningful than practical, would become a recurring motif in many of Le Corbusier's later works, such as the Villa Savoye or the Cité de Refuge<sup>5</sup>.

## Modelling and Function

Already settled in Paris, with the beginnings of his cubist painting and the first white villas of the 1920s, Le Corbusier turns these artistic forms into traits of his idea of 'type-objects' associated with the functional expression of certain uses of special significance, such as circulation elements or hygienic spaces, sometimes as small volumes with a closed guideline and other times, as curved partitions. Nevertheless, their role is very clear since through them we can situate the location of small functions that do, however, have a special significance in this type of architecture. This is the case, for example, for toilets and bathrooms, the modelling of which refers both to the configuration of sanitary appliances, free of hard edges, and to the soft contours of the naked body<sup>6</sup>. The repertoire of these singular volumes ranges from semi-cylinders with simple curvature, as in the Maison Cook, to complex interlacing, such as the arabesque volume of the Maison Canale<sup>7</sup> [Fig. 03].

In this same sense, in some of the white villas, we find the stairs enclosed within small

cylinders that, in their autonomy, remain adjoined to the outside of the main box of the house. Their role is to express the function of transit by reproducing in its unique geometry the movement that occurs when moving vertically, either on a double-flight staircase, as in the Villa Meyer, or on a spiral staircase. This freestanding cylindrical form expresses the spiral movement of a point along a vertical guideline and at the same time acts as a hinge that, in certain compositions, can resolve the meeting of two rotated boxes, as we see in the Maison Lipchitz-Miestchaninoff [Fig. 04].

So far, we have talked about artistic figures associated with the function of certain uses typical of simple programme designs and which usually appear directly among the initial work sketches, but if the programme is complex, they do not appear, as we have already mentioned, until a second phase of the ideation process.

In the design for the Swiss Pavilion in Paris, the rigorous orthogonal geometry that appears in the initial sketches is transformed, at some intermediate point, into an artistic configuration in which the part for communal use is differentiated from the individual part<sup>8,9</sup>. In this transformation, the space where the staircase is located, initially contained in a large prismatic box for circulation and complementary uses located behind the main body of the rooms, ends up being configured with a curved wall, built in stone, which vertically extends the enclosure of the communal dining room on the ground floor [Fig. 05].

This change from the orthogonal enclosure to another with a free layout not only highlights the difference in uses but also the implications of the different rhythms of activity between a dynamic common area and a quiet bedroom area

## Modelling and Perception

On the other hand, during the same period in the 1920s, it was not unusual for Le Corbusier to use the modelling of some walls to directly stimulate the gaze of an attentive observer. The position of the curved wall enclosing the toilet on the main compositional axis of the ground floor of Maison Cook, in addition to expressing its function, as we have already mentioned, naturally directs the path towards the entrance door to the house. The curved partition that welcomes us into the hall of Villa Stein, which does not even contain any sanitary facilities, also forces us to change direction, leading the way towards the staircase located on the right, which begins the perceptual sequence between parallel planes that organise the home<sup>10</sup>. However, if in Maison Cook this artistic form was already present in the initial ideas, in Villa Stein it was not drawn in until the design had reached an advanced stage and only after other orthogonal distribution schemes had been tested.

Some sketches in the archive of the Le Corbusier Foundation contain an interesting intermediate proposal for the top floor of

Villa Stein in Garches. In them we see that the contiguity of the access doors to two bedrooms is resolved with the undulation of the partition wall that separates them [Fig. 06a]. This

movement introduces a new way of curving the plane, a way that will be replicated in other planes until it creates a kind of freeform modelling, not always well justified by the function.

This same freedom of layout is found in the enclosure of the rooms on the sixth and seventh floors of the Cité de Refuge, in which Le Corbusier draws an interlaced pattern, as an arbitrary ornament, which tops off a tense glass elevation as if it were the carved frame of a painting [Fig. 06b]. Beyond this expressive function, the free movement of these walls seems to show the consequence of the effect of the persistent air thrust action, heralding a new function of the artistic form that will be used in future projects.

The expressive possibilities and spatial implications increase with the development of this type of complex programme design. The first proposal for the Cité de Refuge, drawn up when the Salvation Army had not yet purchased the part of the land bordering Rue Chevaleret, relied on the capacity of a single structure located next to the entrance on Rue Cantagrel to house both the reception area for the homeless, with its complementary uses, and a small function room. However, shortly afterwards, this small venue was pushed to the breaking point of the party wall of the site in order to, once here, mould its form and become a new volume with a double curvature, with a cylindrical lower half and a parabolic upper half [Fig. 07].

FLC-11208 from the Fondation Le Corbusier©

This configuration initially responds to functional criteria, since this double artistic form adapts very well to both the use of a specific lobby for the care of the homeless (cylinder), and as an assembly hall (parabolic prism), but beyond this argument, what is achieved with this modelling expression is to create an additional perceptual effect by crossing the same curved plane twice, once in one direction and once in another, following an oscillating back and forth movement typical of cubist painting.

These two works, Villa Stein and Cité de Refuge, introduce, along with the aforementioned condition of an element that activates the perceptual path, a new implication of the plasticity of the forms that will achieve significant importance in many later projects: the mark of their exposure to natural elements such as wind and sun. This new condition will be used to express the functional hierarchy in particularly representative architectures that, although already announced in the 1930s, would be developed with renewed interest in the works he built in India in the 1950s.

## Modelling and Representativeness

One of the first conditions for the design of the Palace of the Spinners' Association of Ahmedabad<sup>11</sup>, was to be able to unite, in a single image, the dual scale that corresponds to both a private organisation, controlled by family clans, and a public outreach institution, in this case, the largest textile cooperative in the city. To respond to this duality, Le Corbusier recovered the old slogan from 1928 that lends itself to one of his best-known books: "A House, A Palace"<sup>12</sup>, configuring the spinners' headquarters as a large "cubic house" that is made monumental from the harmony of its proportions and its location, in this case, situated precisely along the axis of the narrow and elongated plot of land between the city and the river.

Balkrishna Doshi, his associate in India, drew up the plans for an initial idea, locating all the uses of the programme within a single prism distributed based on a prior study of sizes, groupings and connections with the usual graphic flowcharts. The resulting image, before introducing the artistic forms, is emphatic: a large stone box, carved on the fronts and adapted both to the site and to the direction of the local winds. In this way, the resolution of both functional issues and adaptation to the site is optimised [Fig. 08].

From this first functional proposal, Le Corbusier advanced with artistic issues, seeking to adequately express the implications that the natural conditions of the context impose. Thus it shows that the arrival of the monsoon winds is what causes the contained volumes to retreat and the representative space to become autonomous from the envelope, while the latter, subjected to the persistent action of sunlight, shapes its surface to appear as a veil of concrete that permeates the faces and closes the sides. In the end, the compact, hollowed-out box that Doshi had drawn becomes an enveloping skin that shelters and protects the moulded pieces.

But of all the projects in India, the one that most clearly shows the importance of artistic forms in Le Corbusier's design process is the Chandigarh Palace of Assembly, which, developed together with the Palace of Justice between 1951 and 1955, again takes as its starting point an enormous concrete box, of considerable thickness, with a series of pieces inside, in a game of double scale.

The first sketches already propose this double-scale composition: a larger scale that delimits a shaded and ventilated area and, inside, a smaller scale that houses the functions. The first, configured with a box of 110 x 110 x 22 metres and different façades, within the thickness of which the bureaucratic and functional uses are housed, and the second, with two other boxes, one of 40 x 40 metres and another of 20 x 20 metres, for the representative spaces. The front and rear façades of the main box are initially designed with a system of arches of different sizes related to Indian tradition. The one facing east contains the main entrance and is more monumental as it has triple-height arches, while the west one, behind which is

the only office bay, has three superimposed levels of arches that project the interior organisation to the outside. The other two façades, North and South, are resolved with concrete lattices.

From this first scheme, we have to think that, at some point in the design process, the arched faces curve inwards, increasing their depth to gain protection space, thus creating a specific space for light and shadow on the two main façades, in a mechanism of light control and shadow generation through the curvature of a thick wall that Le Corbusier also used in the contemporary Ronchamp Chapel<sup>13</sup>.

Finally, just as in the Spinners' Headquarters, when the wind acts on the two side façades, the volumes inside the box model its shape, losing its rigid limits and adopting more flexible contours, very different from the rigid enclosing geometry [Fig. 09].

2995 and FLC-2962 from the Fondation Le Corbusier©

From here on, the sketches show a design process focused on the formability of these interior volumes, exploring both their floor plan and their relationship with the roof, as well as the route of entry through a completely open geometry, while, in some intermediate sketches, what appear to be numerous points of light are drawn on the ceiling that pass over the two interior rooms while they remain engrossed in their own volumes. The sensation, if it had been built like this, would be that of being under an immense starry sky and not under a neutral black roof like the one that was actually constructed. In this way, the two most representative rooms of the Palace of Assembly are freely configured, as if they were two large stones, rotating on themselves until they are reoriented in a new north-south direction. At the same time, they rise up trying to capture the light from the roof and, with their inclination, expand it to the base in a gesture similar to that of the contemporary "Sainte Pierre Church" in Firminy.

The main hall is ultimately configured as a hyperbolic solid, the final state of a cylinder modelled by light, the image of which refers to the silhouettes of the cooling towers of some thermal power stations near Ahmedabad, as has been written, but perhaps also to the profile of the dome of Santa Maria del Fiore in Florence, the sketch of which Le Corbusier left behind, drawn on sheet FLC-28992. If this is the reference, which would not be surprising given his well-documented interest in the history of architecture, the dome of the Renaissance building descends to the ground, reaffirming its support through the form of the funnel. In this way, it would be doubling its meaning: on the one hand, enhancing its centralising character and on the other, the condition of a fixed object that orders the space around it by introducing a rotational movement. The first, inside the hyperbolic cylinder, the second, outside. And again, the use of a dual scale, now within the first artistic volume. A larger one, typical in Nature and associated with a vertical and amplified light, and a smaller one, at the

service of man, within an immersive and diffuse lighting context. In the architect's specific strategy, the plasticity problem seems to be definitively resolved with this duality, although the introduction of these artistic forms brings with it new challenges:

How can the hyperboloid be joined to the box? How can the very strong light that enters be controlled? How can its interior be accessed?

Le Corbusier explores several solutions, based on the use of resources from historical architecture on the one hand, and on the use of figures from his particular pictorial vocabulary on the other. For example, the idea of subordinating the surroundings of the hyperboloid to its centre, differentiating its elevation to let in the light, seems to update the section of a medieval cathedral, or that of drawing paths that reach the room as if they were freely drawn fingers that enter until they stop in small amphitheatres while the space remains indifferent, indivisible. Anchored to the ground, this powerful artistic form seems to respond only to the presence of the overhead light that shapes it.

On the other hand, to control the light coming from above, he will have the help of Jean Prouvé. The solution that seems to satisfy them the most and to which they dedicate the greatest number of sketches, although it was not ultimately built, is to place a large cover that slides over the mouth of the funnel and, supported by two guides, opens and closes its passage. These guides, designed as a "V"-shaped metal superstructure, are reminiscent of both the access bridge to the Cité de Refuge and Viollet Le Duc's *Entretiens*. This sliding plane disappears throughout the design process, being replaced by glass pieces that are embedded in the upper part of the hyperbolic space. The side lattices are also covered by new functional bays, leading to the dark interior space that we see today, while the smaller room is reduced to a pyramid with an inclined axis situated on a cube in the manner of the novices' chapel at the convent of La Tourette.

## Conclusion

The use of artistic forms in Le Corbusier's design process shows the coexistence of a dual vision of architectural creation, one rational and the other emotive. They have their origin, on the one hand, in historical references, whether visited or studied, in the early years in La Chaux-de-Fonds, and on the other, in the language of his painting and his interest in the industrial world since his arrival in Paris. If the building has a simple programme, these forms are incorporated from the start into the compositional scheme based on the straight-curved duality typical of his earlier designs; if it is complex, it usually appears in a secondary phase, once the functional conditions have been resolved with volumes of orthogonal geometry.

As we have seen, the role played by these modelled forms is myriad, acting on spatial, perceptual, functional and representative issues, and progressively becoming

incorporated into his manner of working. Initially, they are used as a spatial resource, projecting the interior outwards or directing glances and steps along the perceptual path, as in the first villas in La Chaux-de-Fonds. Later, from the 1920s onwards, with the transition to a compositional system based on pictorial mechanisms and a contrasting aggregation of volumes in the manner of a machine's gear, artistic forms were used to identify certain uses, basically sanitary or for circulation, while at the end of that decade, the movement of the walls announced the possibility of expressing the continued action of nature on the building, in accordance with the change in Le Corbusier's particular interests. Finally, from the 1940s onwards and especially in the works in India from the 1950s, these artistic forms take on a leading role in the representation of the main functions, adding their implications to the previous ones of spatiality, function and perception.

1. Charlotte Perriand's contribution to 20th-century furniture and interior design was highly significant, both during her time working in the studio of Le Corbusier and Pierre Jeanneret and later, during her time in Japan and her collaborations with Jean Prouvé. This has been recognised through the publication of numerous texts and videos dealing with her work and life. Among others, Jacques Barcac, *Charlotte Perriand. Complete Works. 4 volumes*. (Zurich. Scheidegger&Spiess, 2014) and Charlotte Perriand, *Une vie de création*. (Paris: éditions Odile Jacob. Paris, 1998).
2. Geoffrey Baker, *Le Corbusier. An Analysis of Form*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985)
3. The references to the "Villa Turque" are in the Byzantine and Ottoman architecture that he saw on his Journey to the East, but I think we should not forget Le Corbusier's interest in Palladio's work in Venice, specifically in "San Giorgio Maggiore", during his study sessions at the Paris Library in 1915. Jorge Torres, "Le Corbusier. Le Pòeme de Venise". *LC. Revue de Recherches sur Le Corbusier. n°6 (09/2022)*. Valencia, 2022. See also Paul Venable Turner. *La Formazione di Le Corbusier*. (Milan: Jaca Books editoriale, 2001)
4. In Le Corbusier's archive, there are two pen-and-ink drawings that study this space between curved volumes (FLC-32103 and FLC-32107).
5. Alejandro Gómez. *El Proyecto cubista. De Le Corbusier a Stirling. Estudio del Proceso de creación de la arquitectura*. PhD thesis. Madrid: ETSAM-UPM, 2001. Also, Gilles Ragot; Olivier Chadoin, O. *La Cité de Refuge: Le Corbusier et Pierre Jeanneret - L'usine à guérir*. Paris: Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, 2016
6. "All the pieces in the bathroom are concave: the bathtub, the sink, the bidet, the toilet bowl. Organised as a system, they provide the opportunity - the temptation - to plunge into its ravine. Immerse your body, your hands, your feet, your sexual organs, in its call. A voice comes from each element to absorb us in its depths. The weakening of the hands, the dissolving ablation of the bidet, the consummation in the sarcophagus of the bathtub, the anchor of the intestines. A colloquium of private death is his speech". Vicente Verdú. "El cuarto de baño. La memoria lavada". In Luís Fernández Galiano. (coord.). *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*. Exhibition catalogue. Madrid: Ministry of Culture, 1990, pg.113.
7. Tim Benton. *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*. Paris: Editions de la Villette, 2007. Edition consulted, Basel: Birkhäuser Verlag AG, 2007.
8. Ramón Alonso. "El Pabellón Suizo y el Colegio de España en París". *Notebook*, 18. Madrid, 2017

9. It is interesting to note that, at this same time, Erich Mendelsohn was also using the curvatures of glass enclosures and the rhythms of carpentry to express the different speeds of movement in the interior space. See, for example, the Schocken Department Store in Stuttgart or the Petersdorff Department Store in Breslau / Wrocław, both from 1926/27.

10. Several authors have studied the spatial configuration of Villa Stein (Von Moos, Rowe or Curtis), highlighting its parallelism with the compositional mechanisms of Cubist painting, especially with regard to the construction of space through phenomenological transparencies. Sonia Delgado. "Le Corbusier y la construcción vertical del espacio estratificado". In *LC-2015 50 years later. International Congress*. Valencia, 2015
11. Luís Guillermo Hernández. *Le Corbusier en Ahmedabad. Los atributos del sitio como arquitectura presentada*. PhD thesis. Barcelona: ETSAB. UPC, 2015
12. Le Corbusier. *Une maison, un palais*. Paris: Collection L'Esprit Nouveau, 1928. Edition consulted Le Corbusier. *A House, A Palace*. Madrid: Student Residence, 2011.
13. William Curtis relates the interrelation of exterior and interior surfaces with the studies on seashells that Le Corbusier had carried out shortly before. William Curtis. *Le Corbusier. Ideas and Forms*. New York: Rizzoli International Publications, 1886

Composition  
Design  
Modelling and Function  
Artistic Forms  
Perception

# The visual materiality and haptic visuality of brick and its syntax through the critical comparison of two works by Mies van der Rohe and Sigurd Lewerentz.

Mariano González Presencio, Javier Sáez Gastearena, Marta García Alonso and Héctor García-Diego Villarías

DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5326>

## Introduction

Brick is an ancient and multifaceted material that, like stone and wood, has always maintained a contemporary appearance thanks to its ability to adapt to the conditions to which it has been subjected throughout the history of architecture<sup>1</sup>. As Pallasmaa<sup>2</sup> points out, ‘natural’ materials incorporate the dimension of time expressing their age and history through their aging caused by their decay; a circumstance that differentiates them from today’s artificial materials that deliberately crave a sort of timeless perfection. Something that does not happen with ceramic materials that, without ceasing to be artificial, also ages nobly. These materials as old as brick collaborate with the central themes of modern architecture such as the yearning for weightlessness and transparency. In fact, their own nature (multiple formats or structural possibilities) provides them a great potential to produce spaces where the boundaries between nature-artifice or interior-exterior are blurred, favouring constant architectural innovation, and the search for new experiences in space, time or place, in which all the senses are involved in a haptic way.

An architect of modernity for whom brick might seem a material of lesser importance is Mies van der Rohe. This is probably why neither he nor his biographers paid much attention to the two houses (Lange and Esters Houses) built in face brick in Krefeld between 1927 and 1930<sup>3</sup>. This hypothesis is corroborated by the fact that in a public conversation that took place at the Architectural Association in 1959, Mies himself declared how much he would have wished to introduce more generous glazing in the Esters House had the client allowed it; admitting, almost guiltily and justifying the result, his concessions to the client’s demands that modified his initial design [Fig. 01]<sup>4</sup>.

In this regard, it is interesting to echo the coherence that, according to Kenneth Frampton, can be seen in both houses, participating in the tectonic research of an architect who does not remorse traditional construction methods to explore spatial concepts typical of the avant-garde<sup>5</sup>. It is also worth contrasting this opinion of the critic-historian with those of Kleinman and Van Duzer, who affirm the opposite, precisely because the two houses exhibit, according to them, structural acrobatics in the service of conventional spatial concepts<sup>6</sup>.

Most critics, more in line with Frampton’s thesis, consider both Lange and Esters Houses alike, as a transition period between the constructive logic of brick (and its traditional use in load-bearing walls) and the emancipation of the architectural topology sponsored by the modern canon, characterized by the dismemberment of construction into skeleton and skin. This position is aligned with Cervilla’s thesis when he introduces the concept of progressive “de-concealment of steel”<sup>7</sup>, understanding it as a key in the understanding of the houses built by Mies in the first two decades of the twentieth century, where he underlines how load-bearing brick walls gradually give way to different systems. A thesis that abounds in pointing out Mies’s awareness about the fact that new materials might entail fundamental changes that could be achieved both in the conception of space and within the formal sphere. In this sense, two details of the Wolf House (1926) and the Krefeld Houses (*Haus Lange* and *Haus Esters*) are especially significant: in the first, the concealment to the eye of the edge beam that supports the cantilever of the white slab of the terrace<sup>8</sup>; in the second, the slender steel column with a square section [Fig. 02]. For the first time, the column that supports the white cantilevered slabs of the porches that serve as an access to the garden in both projects is left completely visible, and set back from its edges: painted black, this element fades into the shadows, but even so, appears in the background, concealing itself, giving prominence to the white slab, which seems to float.

At the onset of this transition, the compositional change was not accompanied by a modification of the structural system. This is evident in the Wolf House (1927), in which Mies proposes a new modernity combining intuitions and more abstract spatial expressions with conventional load-bearing walls. In fact, despite achieving a certain spatial continuity — diagonally interconnecting three rectangular volumes that intersect— the Wolf House is a “resounding brick box”<sup>9</sup>, organized thanks to a steel substructure that allows the realisation of the lintels over the openings while they remain deliberately hidden from the eye, by the brick that runs over it “as if by magic”<sup>10</sup>.

In conclusion, in the Lange house, Mies works using an apparently conventional vocabulary that exploits, to the point of exhaustion, the plastic capacities to explore new spatial concepts. The project is configured as a reflection on the syntactical

possibilities of brick walls.

Paraphrasing Pallasmaa<sup>11</sup>, we can say that what makes an architectural project interesting is its ability to combine tensions and opposing or even contradictory allusions. Taking this as a premise, the Finnish architect affirms that Mies’ architecture, despite being able to be appreciated from a classic frontal perspective, expands and enriches the paradigm of visual perception over time thanks to its sense of order, weight, structure, detail. And, when he uses ceramic material, also to its modular precision and adaptability. The materiality of the brick walls gives a certain appearance of solidity and helps to place his architecture within the context of the domestic architecture of its time.

Furthermore, the contrast with the nakedness of the continuous cladding on the inner layer of the brick walls invites a well-differentiated perception of the rough and discretized texture of the ceramic material on the outside, and the smooth and neutral panels on the inside (as a background against which the works of art in the client’s collection could be better cut out) [Fig. 03].

We now turn to the Church of *Sankt Petri* by Swedish architect Sigurd Lewerentz, built in Klippan between 1963 and 1966. A project in which the Swedish architect acts, apparently, in the same wake as the young Mies, using the same material. The aim of this text is to provide a reading of this church from an intentionally limited perspective, that of the use of brick, trusting that this view and the dialectic raised with Mies’ Lange House may contribute to trigger new reflections and possible interpretations from the point of view of a technological evolution of brickwork. This building has been considered by modern historiography as one of Lewerentz’s masterpieces. Of it, as the rest of his work, multiple interpretations have been offered that insist on its complexity. According to Linazasoro, the church pertains to his late mannerism —or to his *sublime senectudine and ultimissima verba*— that is, to a moment in which the architect works in an unprejudiced and untroubled manner in a profession that he already masters, reaching the climax of both the defiance of any type of order or hierarchy and a marked drama, not devoid of mysticism<sup>12</sup>.

As in the case of Alvar Aalto’s work, Lewerentz also came to modernity after an exordium characterised by the creation of a rather neoclassicist production reinterpreted through a certain understanding of architecture from an urban scale. A perspective that, according to Linazasoro<sup>13</sup>, comes from the influence exerted by his professor Ragnar Östberge in his formative years at the Klara School. An influence that already appears in the project for the Chapel of the Resurrection (1925), where his predisposition to understanding architecture as a system of fragments, which offer the idea of a coherent ‘whole’, is manifested, despite them having their self-autonomy and identity. This is evident in the church at Klippan, where Lewerentz uses a compositional layout based on the golden section in the plan, and

where the entire complex has a complexity that can only be understood by taking into account that a large part of its construction was dealt with on site<sup>14</sup> through the study of each detail, achieving a unique technical-constructive essentiality. This predilection for the precision of the profession comes from an experimental approach and continuous innovation with which Lewerentz reinvented himself in each project. An attitude that refers to the influence of his professors Var Tengbom and Carl Bergsten, in that institution where, together with his colleague Gunnard Asplund, he shared an apprenticeship characterized by “moving away from the imaginary nurtured on drawing boards, and instead, starting with the realities of construction: materials, projects and plans”<sup>15</sup>.

Lewerentz's character fits perfectly into the framework of a Nordic modernity where the reception of new architectural principles is tempered by its connection with the landscape and with traditional techniques, based on craftsman methods of production advanced in the daily practice of the profession. In this sense, he can be considered an architect with material awareness, a quality typically distinctive of craftsmen in the words of Richard Sennet<sup>16</sup>.

Although the Lange House and the Church of *Sankt Petri* are very different projects, both in programme and scale, they are linked by many elements that establish a dialogue allowing us to deduce a shared artisanal attitude towards brickwork and its constructive systems. Both projects constitute, each with their specificities, alternative responses to the imperatives of modernity, which we try to unravel through comparative criticism.

### **The brick: material, module and bonding**

In 1965, under Mies's supervision, Werner Blaser carefully sketched the detailed floor plans of the 'Brick Country House' [Fig. 04], which Mies had designed in charcoal in 1923<sup>17</sup>. To give rigour and legitimacy to the project, in terms of methodology and tectonics of construction, Blaser indicated the thickness of the walls and the layout of the brickwork as if it were a detail for its execution, although it was never built. This level of detail was hardly achieved in the drawings of the Lange House, where the brick is the unit of measurement for everything<sup>18</sup>. The drawings that best document how brick was used in this project are those of the façade, at a scale of 1:20, where we see how, using brick as a module, the two-dimensional compositional framework of the 'surface' for the elevation was drawn<sup>19</sup>. However, the combination of this rigorous system of geometric rules and the use of brick gave Mies the possibility of converting the 'error' — or, rather, the lack of absolute control over the execution of a work in which artisanal produced bricks were used — into a semantic enrichment of the general sense of the project<sup>20</sup>: the conception changes, despite being load-bearing walls, when attention is focused on their composition in elevation. The walls, in short, are treated as if they were

a simple covering or an exterior skin. The use of brick in the Lange House, therefore, is more linked to the two-dimensional nature of the wall than to its tectonic honesty: its materiality moves from the tactile (and massive) to the visual.

This approach is contrasted with that of the Church of *Sankt Petri* in Klippan [Fig. 05], where brick is once again the protagonist, but under different premises. Lewerentz developed his 'sensitivity' towards materials very early on, thanks to his familiarity with his father's glass factory, where he worked several summers as an assistant. Perhaps it was precisely there that he learned that detail in the design process acquires a certain semantic density and intensity, transfiguring the material into something that transcends its own physical conditions, or the fact that formal issues are closely linked to constructive ones; that is to say, that, in architecture, aesthetics are founded on technique. Always seeking essentiality, Lewerentz invents new constructive possibilities:

*“Essentialising construction in a correct understanding of the technology available, controlling the entire construction from the design phase to its execution, taking care of the construction stone by stone, designing the space from the material taking care of the continuity between building and landscape, are some aspects that stand out in his work”<sup>21</sup>.*

In the church of *Sankt Petri*, Lewerentz exploits the constructive and plastic possibilities of brick, which derive from the internal logic of the construction system based on the aggregation of units. Brick construction does not proceed by moulding as is the case with concrete, nor by cutting, as is the case with stone or wood. Nor is Lewerentz interested in the 'modular' condition offered by brick, since the mortar of the joints plays an important role for him in subordinating the construction material to the metric of the project through the joints, which do not have to be strictly regular in thickness. The mortar is not simply a binder, but rather makes the ceramic material adapt to the geometry of space. On the other hand, the presence of the joints does not diminish, but rather enhances the single material character of the building. In Klippan, walls, vaults<sup>22</sup>, and furniture are entirely made of black brick (of the clinker type). The presence of brick in walls and vaults also confers a certain domestic quality to a space that becomes “welcoming” thanks to its proportions and is endowed with an anti-monumentalism that operates on all the senses. As the brick historian Alec Clifton-Taylor points out, architectural elements made of brick are like a sum of small gestures, which imply, by their own nature, a certain intimacy and human warmth. To a certain extent, absent in stone architecture, producing a synthesis between the visual, the tactile, the haptic, related to a material whose rigging and arrangement around corners, nooks and other encounters is related to a mason craftsmanship, considering the hand as an indelibly human work tool<sup>23</sup>.

Thus, for Lewerentz, brick is a material that moves from the visual to the haptic; its texture, its joints on both sides achieve a kind of haptic visuality determined by a bare and desquamated materiality<sup>24</sup>. The brick in Klippan is never cut, avoiding altering its original dimension: this self-imposed restriction for the sake of sincerity in the use of the material becomes one of the radical points of the project that show the maturity of the architect.

### **Technical gymnastics and structural acrobatics: windows and corners**

At the structural level, there are certain syntactical ambiguities in the Lange House, since not all the typical features of buildings made with load-bearing walls are taken into account, especially with regard to the generosity of the openings. Thus, the vertical rhythms characteristic to brick wall architecture are challenged by the generous dimensions of the openings, nothing but a compromise between the aspirations for a thoroughly glazed architecture, which Mies dreamt of, and the concessions that he would eventually have to make in response to the client's demands. Its load-bearing walls are actually configured as a hybrid structure in which the steel substructure is hidden [Fig. 06], just as in the Wolf House: a fact evidenced when observing how the lintels were hidden in the wall. Probably the reason, among others, why Kleinman and Van Duzer use the expression “*structural acrobatics*”<sup>25</sup>. This is a wall that in the two houses in Krefeld appears to be more like a skin rather than a massive element, characteristic of a load-bearing wall system: the windows placed almost on the exterior face of the wall, concealing its real thickness, lighten it visually, making the treatment of the brickwork more plastic than expressive<sup>26</sup>. Although it remains hidden, the steel begins to be exposed in the houses in Krefeld: it is found “in the mullions of the large torn openings, although also painted in a dark colour, and camouflaged among the window frames. And we find it partially exposed forming the lintels of the windows”<sup>27</sup> [Fig. 07], something that suggests the initial constructive detail skill limitations at the onset of Mies' professional career, carefully refined years later as a benchmark of his work.

Thus, in the Lange House a structural paradox is produced, which challenges the ordinary perception of the consequences of the laws of gravity. With regard to the windows, as Ricardo Meri de la Maza and Clara E. Mejía Vallejo<sup>28</sup> have pointed out, the Lange House as the Esters House are designed to interact with the landscape; they therefore become devices of vision [Fig. 08]. Especially in the corners set back towards the garden, the glass panes of the windows act as filters that mediate the relationship between the landscape and the building according to diagonal perspectives and, at the same time, due to their own configuration, generate multiple points of view that frame not only the exterior but also the interior.

In contrast to these 'Miesian' strategies,

Lewerentz in Klippan solves the problem of the windows [Fig. 09] in the following way:

*“First a brick hole is formed, a pure rectangular void surrounded by a pure brick edge. A thick layer of mastic is then applied to the outside face of the hole, and a sealed double-glazing unit a few centimetres larger is pressed into place, the brackets screwed on to retain it. From inside there seems hardly a window at all, for the glass remains invisible and frameless, simply a brick hole in a thick brick wall. On the outside the precision and fragility of the glass contrast poignantly with the brutality of the brickwork”<sup>29</sup>.*

This strategy confirms Fernández Elorza’s thesis that in Lewerentz’s works, general project criteria are subordinated to small-scale decisions in detail, however involving great repercussions regarding its visual appearance, which force us to fine-tune our critical gaze in search of those elements that are truly relevant<sup>30</sup>. The placement of glazing on the exterior wall without a window frame, directly on the sealant, held exclusively by the meagre staples [Fig. 10], invisible from the inside, produces the magical effect of an opening on the wall to allow the light in seemingly with no window at all. It is this type of approach to detail, so carefully and simply presented, where Lewerentz’s mastery stands out for the phenomenology to which he appeals, through the contrast of the roughness of the brick and the refinement in the constructive detail of the glazing without apparent carpentry.

It is worth highlighting the corner theme and the fact that the bricks are not cut into fragments or sub-modules. In this way, the brick itself designs the corner, thanks to the generous mortar joints, which refer to the characteristic rigging of Arabic architecture: the constructive solutions of the corners give the whole complex the typical character of *non finito*.

## Conclusions

With brick as the guiding thread, this text proposes a series of reflections on its substantive application in two works by Mies and Lewerentz, proving how physical material manages to respond to contents of another order, more intellectual and abstract, but as real and tangible as the architectural spaces that are supported by them, qualify them and through which they find their expression.

In the Lange House, Mies combines the rational with the aesthetic, the ‘structural’ with the ‘apparent’, fusing conception and technique in a sort of gravitational constructed illusion, arriving at a coherent but poetic solution<sup>31</sup>. This longing for an architecture that transcends the simple manifestation of technical reasons, to arrive at artistic expression, even leads him to disregard structural and constructive honesty which, in his mature period, would however be one of the most characteristic features of his production<sup>32</sup>. This syntactical ambiguity of the two-dimensional pattern allows him to convert load-bearing brick walls into a ‘skin’

that folds back round the corners, so that the wall openings activate a spatial perceptual device that multiplies the view, especially due to the serialisation of generous openings in the different successive wall corners of the perimeter, thus establishing an interesting dialogue between interior and exterior. These anticipate the characteristic dilution of the enclosure of his mature stage with the curtain walls and the floor-to-ceiling glazing in domestic architecture.

In contrast, Lewerentz manages to produce a space-time density with symbolic meanings through the expressiveness of the construction and its geometry, using the process itself as a semantic element<sup>33</sup>. The virtual absence of frames in the wall openings in the Church of *Sankt Petri* produces tangent light, thus enhancing the brickwork texture. “With light, Lewerentz managed to model the texture of the material”<sup>34</sup>, and with the sparse sobriety of his later works he approaches the language of poetry. A building by Lewerentz, taking refuge “in archaism and in the primordial, [...] demonstrates that architecture has an artistic condition and that this is a necessary requirement for society”<sup>35</sup>. The light in *Sankt Petri* appears as a powerful element that penetrates through the narrow openings into the interior, suggesting an almost mystical dimension of space that refers to the friendly dialogue between the architect and the theologian Lars Ridderstedt<sup>36</sup>. This is the light that Colin St John Wilson referred to, which does not illuminate, but rather takes on figurative qualities in the darkness: space emerges in response to an exploration that appeals to all the senses<sup>37</sup>. Emphasizing a phenomenological approach to architecture, the unreal sensation of a glazing absence on the wall openings is achieved: these meagre openings only allow the light to gently pass through, generating a spatial tension inside.

Both architects designed these works according to their own understanding of architecture, of space, of the world, in relation to the materiality of brick, which they use in very different ways: Mies through a ‘visual materiality’ and Lewerentz through a ‘haptic visuality’. The brick walls of the two houses in Krefeld are abstract planes that define a geometry; in contrast, the walls and other elements built-in brickwork in Klippan invite to be caressed both by sight and touch. Their response is always diverse and ‘operational’ (that is, it varies depending on the relative conditions and demands according to each circumstance): in short, it is alive and open to invention.

1. Beatriz Matos y Alberto Martínez Castillo, “La cerámica y los maestros modernos. 5+1” en *Ensayos sobre arquitectura y cerámica*, ed. Jesús Aparicio Guisando (Madrid: Mairela Libros, 2011), 7-23.
2. Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the skin. Architecture and senses* (Hoboken, NJ: Wiley, 2005), 31-32.
3. Philip C. Johnson, in the catalogue published in 1947 on the occasion of the famous retrospective exhibition he curated on the work of Mies van der Rohe at the Museum of Modern Art in New York, publishes only one image of the Lange house, describing it in the captions as “badly damaged”. See: Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe* (New

- York: The Museum of Modern Art, 1947), 40. The first person to speak in a more systematic way about Mies’s houses in Krefeld was Wolf Tegethoff in 1981, on the occasion of the first exhibition dedicated to his country houses after the creation of his archive at the Museum of Modern Art. Franz Schulze suggests, clearly referring to Mies’s own statements that have just been discussed in the text, that if the Lange house project had actually been carried out following the architect’s initial renderings, characterised by large glazed surfaces on the elevations facing the garden, it would have been more ‘impactful’. See: Kent Kleinman y Leslie Van Duzer, *Mies van der Rohe, The Krefeld Villas* (New York: Princeton Architectural Press, 2005), 12-13, and the few pages - including the photos - dedicated to the houses in Franz Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 145-147 y 194.
4. According to his biographers, in order to meet the client’s needs, Mies was forced to give up on creating an architecture that was generously open to the outside, as shown in his first sketches. See in: Mies van der Rohe, *Houses. Revista 2G*, no. 48/49 (August 2009), 98-99.
5. Kenneth Frampton, “Mies van der Rohe: Avant-Garde and Continuity” in *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, eds. Kenneth Frampton, John Cava, y Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 163-67.
6. Kent Kleinman y Leslie Van Duzer, *Mies van der Rohe. The Krefeld villas* (Princeton Architectural Press, New York, 2005), 17.
7. Alejandro Cervilla, “La evolución de la imagen de la estructura en las viviendas de Mies van der Rohe,” *ZARCH 11* (Diciembre 2018), 124-125. DOI: [http://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2018113211](http://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018113211).
8. The beam, looking towards the house from the river, ‘disappears’ thanks to its setback from the main elevation and the shadow cast by the slab itself.
9. Cervilla, Op. Cit. 124. As Cervilla points out, it is even the same brickwork used in the Mosler house, built three years earlier: a Gothic brickwork whose courses are arranged alternating headers and stretchers.
10. Ibid.
11. Pallasmaa, Op. Cit. 29.
12. José Ignacio Linazasoro, *Las paradojas de Sigurd Lewerentz. Del Clasicismo al estilo tardío* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024), 8 y 45.
13. Ibid., 73.
14. Ibid., 51.
15. Ingrid Campo-Ruiz. “¿Menos o más? La construcción del kiosko de Lewerentz en el cementerio de Malmo,” *Proyecto, progreso y Arquitectura*, no. 8 (2013), 139. Original text in Spanish: “alejarse del imaginario cultivado en tableros de dibujo, y en su lugar, comenzar con las realidades de la construcción: materiales, proyectos y planos”. Translation by authors.
16. Richard Sennet, *El artesano* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2009).
17. At that moment, an immediate comparison was made between this plan and Theo Van Doesburg’s neoplastic composition ‘Rhythm of a Russian Dance’, of which the house seemed an architectural transposition.
18. Mathematical formulas to express the size of parts are often found in drawings, very similar to those shown below: 5 K+4 F =56.5 cm, where K represents the brick or clinker laid in rows, which measures 10.5 cm, and F represents the size of the mortar joint, which measures 1 cm. In fact, there were two modules in the Lange House: type 1 (5x10.5x22 cm), i.e. the intact standard-sized brick; and type 2 (5x10.5x16.25 cm), i.e. the standard-sized brick cut to fit the design of the façade in correspondence with the windows (three-quarters of a brick). See in this regard: Kleinman and Van Duzer, Op. Cit. 66-68.
19. It is worth emphasizing that this is a use of brick as a defining element of the façades, that is, of the exterior faces of the walls, since the interior cladding is always plastered, eliminating all traces of its ceramic nature, sectioning, modulation, etc.

20. An interesting fact, which can be verified by reading an exchange of letters between Mies and Mr. Lange, is that the architect was not always present at the construction site to verify that all his instructions were precisely carried out. The successful execution of the work must therefore have been achieved above all due to the presence of such a system of general measurements and proportions, mentioned above, which managed to guarantee a certain level of control in the execution.

21. José Antonio Quintanilla Chala, "Sigurd Lewerentz 1885-1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil" (PhD Thesis, UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2004), 63. Original text in Spanish: "Especializar la construcción en una correcta comprensión de la tecnología de que se dispone, controlar el total de la construcción desde la fase de proyecto hasta su ejecución, cuidar la construcción piedra a piedra, diseñar el espacio desde el material cuidando la continuidad entre edificio y paisaje, son algunos aspectos que destacan de su trabajo". Translation by authors.

22. This configuration gives the church a 'cave' character, that is, an enveloping spatiality whose boundaries are physically imperceptible due to the lighting conditions: Only four small windows illuminate its interior; at the same time, two skylights indicate with a weak ray of light the priest's path to the altar

23. "A brick wall is [...] essentially an aggregation of small effects. This implies a human and intimate quality not present to the same extent in stone architecture", in: Alec Clifton-Taylor, *The Pattern of English Building* (Londres: Faber and Faber, 1972), 242.

24. Linazasoro, Op. Cit. 81.

25. According to Kleinman and Van Duzer, Op. Cit. 90, in the Lange House, there are up to 16 columns hidden in the walls.

26. Cervilla, Op. Cit. 125.

27. Ibid., 126. Original text in Spanish: "en los parteluces de los grandes huecos rasgados, aunque también pintado en color oscuro, y camuflado entre las carpinterías de las ventanas. Y lo encontramos parcialmente a la vista conformando los dinteles de las ventanas". Translation by authors.

28. Ricardo Meri de la Maza y Clara E. Mejía Vallejo, "Las casas de Mies van der Rohe: del espacio continuo al paisaje enmarcado," en *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos* (Volumen I), coord. David Arredondo Garrido *et al.* (Madrid: Abada Editores, 2022), 351-362.

29. Peter Blundell Jones, "Sigurd Lewerentz: Church of St Peter, Klippan, 1963-66," *Architectural Research Quarterly* vol. 6, no. 2, (June 2002), 159. DOI: 10.1017/S1359135502001628:

30. Héctor Fernández Elorza, "Asplund versus Lewerentz" (Ph.D Thesis, UPM, 2014), 495.

31. Cervilla, Op. Cit. 136.

32. "Similarly, Mies rendered visible the material conditions of technology, industry, and labor by rewriting or reworking them and making of them an 'ornamental' pattern that would redeem technical structure by transforming the calculus of means and ends into the evocation of an end in itself", in: Detlef Mertins, "Mies's Skyscraper 'Project': Toward the Redemption of Technical Structure," in *The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 66.

33. Gennaro Postiglione, "La chiesa di S. Pietro a Klippan, Svezia, 1963-1966," *Costruire in Laterizio*, no. 67 (enero-febrero 1999), 47.

34. Janne Ahlin, "Sigurd Lewerentz." en *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Catálogo de la exposición, ed. AA. VV. (Madrid: MOPU Ministerio de Obra Pública y Urbanismo, Secretaría General Técnica - Centro de Publicaciones, 1987), 24. Original text in Spanish: "Con la luz Lewerentz lograba modelar la textura del material". Translation by authors.

35. Linazasoro, Op. Cit. 48. Original text in Spanish: "en el arcaísmo y en lo primordial, [...] demuestra que la arquitectura posee una condición artística y que esta es un requerimiento necesario para la sociedad". Translation by authors.

36. Ibid.

37. Colin St John Wilson, "Sigurd Lewerentz. The sacred buildings and the sacred sites. Essential Architecture," *OASE*, no. 45-46 (1997), 77.

Brickwork  
Rigging  
Materiality  
Phenomenology  
Modernity

# The ground plan and its pavement as an architectural horizon

María Pura Moreno Moreno  
DOI: <https://doi.org/10.20868/cpa.2024.14.5327>

The statement “Those who have broader horizons often have worse prospects” was one of the aphorisms exposed by Stanislaw Jerzy Lec in his book *Unkempt Thoughts* (1959). It was a wish which the Polish poet and writer praise a specialization that could be questioned against the understanding and needed of more interdisciplinary and multifocal perspectives. This is an approach that, in the case of culture, is the opposite to the “usefulness of the useless”. With this idea the philosopher Nuccio Ordine made us understand the immunity of humanistic knowledge put in front of the barbarity of profit, abetting its necessary resistance face of any immediate present selfishness.

This controversy that invited us to think, appears after reading the 265 pages of the book *El suelo hollado* (2024) written by the architect José Francisco García-Sánchez, and published by the University of Seville and the University Institute of Architecture and Construction Sciences, belonging to the collection dedicated to Architecture.

His desire to look down at the floor, described in the title with the adjective “trodden” —that according to the R.A.E., means humiliated or put down— could be understood as the specific perspective that reduces horizons, was pointed out as “*unkempt thought*”. However, nothing could be further from the truth.

The look to that “trodden ground” is a categorical excuse to talk about the idea of universal architecture. Not only affect this to the pavement, but also permeate the spaces configured by the horizontal plane XY, that being perpendicular to the force of Earth's gravity, settled us in the world. That means, that is the universal surface which through the architecture of different civilizations foresee the conceptual and the material. It becoming the foundation of any physical and body contact with the build space. The plane, almost horizontal, is with which the man had broadened the haptic and phenomenological relationship recognized as his own background.

The book is defined just from its back cover, as “an illustrated history of pavements that reflects the condition of the soil as a phenomenological trace, archaeological record and, also, as a reference plane”. A qualification of the “illustrated history” that takes us back to the visual poem of the *Atlas of Mnemosyne*, where a constellation of selected images made by Aby Warburg called for unprecedented

historiographical approaches to Art, made with analogies, contrasts or even optical conflicts of interest.

Is the visual appearance and the iconography of the book that the author brings back to live. In addition, apart from represent an image of a specific pavement in the first page of each chapter, the author depicts in two specific pages a collage of photographs that focus the mentioned floor.

With this selection the writer confirms the graphic basis and conceptual connections that support his arguments. A total of 250 images from different disciplines and backgrounds that, maybe, randomly or after numerous readings, trips, or visits to exhibitions, bring to life the aim and critical thoughts of the book. Just for the election, exhibition and combination effort made for the writer, it is worth browse the book before its possible and future peruse. The book include own photographs and parts or complete paintings, performance, sculpture, combined with drawn plans or pavements constructive details pointed out in the essay.

The book has fifteen chapters, in whose titles the words “The floor” and “The pavement” are used accompanied by qualifiers or references. These fifteen chapters that, apparently, and according to the index, belongs to an identical category, however, could be structured in two different parts.

The first ten chapters study diverse themes unified by dualities, such as prints and memory, scale and form, drawing and representation, phenomenology and feet, body and pleasure, density and power, circles and landscape, communication and signals, inclination and nature, or carpets and superpositions. The last five chapters are devoted to the critical analysis of specific studies, such as Mies van der Rohe and the land as a reference plan, Gio Ponti and the color optimism, Carlos Scarpa and Venetian metaphors, Gunnard Asplund and the Smithsons to intermediate places and, finally, Alvar Aalto and Dimitris Pikionis to address the fragment archaeology.

The author's analytic interest can be immediately detected checking the works of architects whose floors and pavements have him interested the most. Even, those that he has frequently used to transmit enthusiasm and knowledge as a professor giving classes of Architectural Projects in different Spanish universities for more than a decade to now.

The book has a prologue headlined as “*Movimiento Inmóvil*” made by the professor of Architectural Projects of the ETSAM, Luis Martínez Santa-María director of the imaginative thesis awarded with the VII IUACC Prize for the Best Doctoral Thesis in 2022 and, who could be transmuted into this book. The thesis entitled *Pavimentos: Huellas fenomenológicas, registros arqueológicos y planos de referencia* (2020) took a challenging work of synthesis and arrangement with the aim of being more informative and ease its reading but, not less accurate or specialized. Also, this analysis of floors and pavements is a new one mechanism of architectural learning

that deserve this book, as it is stated in the prologue by the director of the thesis, despite of their silence or condescension, because the ground floor plans always represent the foundational stratum of “that immobile movement that we call architecture.”

The development of these first ten chapters can be understood through the view of the documentary *Power of Ten* (1977) in which Ray and Charles Eames presented a holistic vision of the relative size of things in the universe. This documentary was introduced by the author himself to talk about scales. A vision with which he shows interest in addressing everything, from the meticulous detail of a Byzantine tile to the urban pavement designed by Roberto Burle Marx's Seafront Promenades in Brazil. Approaches that, even can be used to visualize the real materiality, do not dismiss the analysis of the graphic expression itself that expresses subsequent intentions. Analyses that rise graphics to the category of impeller of future phenomenological impressions in the spaces conceived, collected from the beginning of the drawn project. Drawings that also explore densities and sections, not forgetting, from material stereotomies to utopian possibilities such as ideas related to specific air floors, for example, in the inflatable floors of Cedric Price.

This multifocal, multi-scalar or multidisciplinary perspective allows the author to move around both, the interior of architectures and the natural landscape artifice. This is something that encourages when it is referring to agricultural grounds such as those drawn in threshing floors, or to examples of works by Land-Art artists such as Richard Long or Robert Smithson, whose artistic strategies he does not want to stop involving in his aim. His gaze, which, prior, seems to be focused only on the interiors' floors, become blurred in wide horizons and scales that converge and are simultaneous. These are visions that do not ignore important decisions as the section angle that causes the phenomenological accent in provoked and intentional ascents of routes, such as the pilgrimage to the interior of the Ronchamp chapel (1955) by Le Corbusier or the ascent to the church of Saint Peter (1966) in Klippan by Sigurd Lewerentz. There is a section in “The inclined floor” where, according the idea of movement in *La Fonction Oblique* (1964) by Paul Virilio and Claude Parent, seems odd that, in the architectural field, the unique unsettled revolution is the transposition of the horizontal floor into an oblique one that would force the destabilization of way of human leaving.

Textures, exact traces, palimpsests, identities, or blurred limits are the characteristics depicts in the last five chapters. There, the author focuses on specific examples that he does not want to stop analyzing in a critical way paying attention to their floors. In all of them, it is worth learning from the analogies founded in selected and outstanding pictures. There, the mechanism of perspective always arises as a pleasant shared interest. Maybe, only for these images combined with those of construction details, underlined by drawings and floor plans, it would be worth preparing a good lesson of Architecture. That is really what it is this book: a beautiful and precise Architecture's lesson.



Páginas 18-29: Fig. 01. *Actif au Maroc*, 1972. Tinta sobre papel. 21x29,7 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972). Sin autor; Fig. 02. Grub, H., *Mapa de planeamiento Actif Au Maroc*, 1972. Tinta sobre papel. 80x29,7 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972); Fig. 03. Grub, H., *Mapa proyecto Foun Assaka*, 1972. Tinta sobre papel. 80x29,7 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972); Fig. 04. Huber, W. *Arquitectura vernacular en la región de Ifni*, 1972. Fotografía. 21x29,7 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972); Fig. 05. Huber, W. *Paisajes Biocinéticos*, 1971. Fotografía. 80x29,7 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972); Fig. 06. Haus-Rucker-Co. *Psi-point*, 1971. Collage. 80x29,7 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972); Fig. 07. Domenig-Huth. *Floraskin*, 1971. Tinta sobre papel. 21x15 cm. Publicado

en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972); Fig. 08. Huber, W. *Floraskin*, 1971. Fotografía. 21x15 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972); Fig. 09. Domenig-Huth. *Floraskin*, 1971. Tinta sobre papel. 80x29,7 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972); Fig. 10. Domenig-Huth. *Floraskin*, 1971. Tinta sobre papel. 19x19 cm. Publicado en Koska, E y Schult, H. *Actif au Maroc*. Munich: Maghreb Consultin Baubetreuung. (1972).

Páginas 30-39: Fig. 01. Imagen de la página web del Guggenheim Helsinki Design Competition, 2014; Fig. 02. De izquierda a derecha: Janne Gallen-Kallela-Sirén, Tuula Haatainen, Richard Armstrong, Jussi Pajunen y Ari Wiseman. Imagen de la página web de Helsinki City Council, 2011. © City of Helsinki; Fig. 03. "Art in the city", Moreau Kusunoki Architectes. Primer premio. Imagen de la página web del Guggenheim Helsinki Design Competition, 2015. © MOREAU KUSUNOKI; Fig. 04. "Helsinki Polybrids", Thomas Kong y Susan Seah.

Propuesta finalista. Imagen de la página web de The Next Helsinki, 2015. © The Next Helsinki

Páginas 40-51: Fig. 01. Autor: Ramón Vázquez Molezún. Fotografía del archivo personal de su hija María Vázquez; Fig. 02. Casa Fisac. Tomada de: Fernández Isla, José María, "Miguel Fisac, vivienda en Cerro del Aire", *Arquitectura*, nº 309, 1997, p. 62; Fig. 03. Autor: Luis Prieto. Casa Cabrero. Tomada de Otxotorena, Juan M. AACC 3: CASA CABRERO, Pamplona: T6) Ediciones, 2002, p. 17; Fig. 04. Autor: Ramón Vázquez Molezún. Archivo Vázquez Molezún. COAM servicio Histórico; Fig. 05. Casa Carvajal. Tomada de: Carvajal, Javier, "Dos viviendas unifamiliares en Somosaguas", *Arquitectura*, 1970, nº 133, p. 30; Fig. 06. Casa Corrales. Tomada de: Corrales, J. A., "Casa Corrales en Aravaca (Madrid)", *Arquitectura*, nº 229, 1981, p. 62.

Páginas 52-63: Fig. 01. Organigramas gráficos de la Cité de Refuge de París, 1929, y del Concurso del Palacio de los Soviets, Moscú, 1930. Dibujos del autor basados en los documentos FLC-11201 y FLC-27722 de la Fondation Le Corbusier©; Fig. 02. Villa

Jeanneret-Perret (Blanche). Villa Turque (Schowb). La Chaux de Fonds, 1916. Dibujos del autor basados en el documento FLC-32103 de la Fondation Le Corbusier©; Fig. 03. Maison Cook. París, 1926 y Casa Canale. Boulogne-sur-Seine, 1924. Dibujos del autor basados en los documentos FLC-8588-E y FLC-7869 de la Fondation Le Corbusier©; Fig. 04. Maison Lipschitz-Miestchaninoff. París, 1923-26. Dibujos del autor basados en el documento FLC-8018 de la Fondation Le Corbusier©; Fig. 05. Pabellón suizo. París, 1930-33. Dibujos del autor basados en los documentos FLC-15484, FLC-15483 y FLC-15505 de la Fondation Le Corbusier©; Fig. 06. Villa Stein. Garches, 1926 y Cité de Refuge. París, 1929-33. Dibujos del autor basados en los documentos FLC-10517 y FLC-10755 de la Fondation Le Corbusier©; Fig. 07. Cité de Refuge. París, 1929-33. Dibujos del autor basados en los documentos FLC-11191, FLC-11210 y FLC-11208 de la Fondation Le Corbusier©; Fig. 08. Palacio de los Hilanderos. Ahmedabad, 1951. Dibujos del autor basados en los documentos FLC-6781, FLC-6789, FLC-6793 y FLC-6795 de la Fondation Le Corbusier©; Fig. 09. Asamblea de Chandigarh, 1951-55 Dibujos del autor

basados en los documentos FLC-3015, FLC-2995 y FLC-2962 de la Fondation Le Corbusier©

Páginas 64-75: Fig. 01. Mies Van der Rohe. Casa Esters, Krefeld, 1927-1930. Estudios preliminares. Fuente: Mies van der Rohe. Casas. *Revista 2G*, no. 48/49 (agosto 2009), 99; Fig. 02. Mies Van der Rohe. Vista de la Casa Lange, Krefeld, 1927-1930. Fuente: Mies van der Rohe. Casas. *Revista 2G*, no. 48/49 (agosto 2009), 85; Fig. 03. Mies Van der Rohe. Vista de la Casa Lange, Krefeld, 1927-1930. Fuente: Mies van der Rohe. Casas. *Revista 2G*, no. 48/49 (agosto 2009), 92; Fig. 04. Mies Van der Rohe. Casa de campo de ladrillo, 1924. Dibujos realizados por Werner Blaser en 1965. En: Kent Kleinman y Leslie Van Duzer, *Mies van der Rohe. The Krefeld villas* (Princeton Architectural Press, New York, 2005), 65; Fig. 05. Sigurd Lewerentz. Iglesia de *Sankt Petri* del conjunto parroquial de Klippan, 1962-1966. Foto tomada en 2008 por ©seier+seier (CC BY 2.0 DEED Attribution 2.0 Generic). Fuente: <https://www.flickr.com/creativecommons/>; Fig. 06. Mies Van der Rohe. Casa Lange, Krefeld, 1927-1930. (izquierda) Estructura metálica a la vista

durante la reforma. (derecha) Esquema en planta con evidenciados en rojo los tramos de los muros de carga que tienen continuidad en vertical desde los cimientos hasta el techo. Fuente: Kent Kleinman y Leslie Van Duzer, *Mies van der Rohe. The Krefeld villas* (Princeton Architectural Press, New York, 2005), 89 (izquierda) y 93 (derecha); Fig. 07. Mies Van der Rohe. Casa Lange, Krefeld, 1927-1930. Detalle constructivo de la ventana, en el que se muestra el 'revestimiento' de ladrillo. Fuente: Kent Kleinman y Leslie Van Duzer, *Mies van der Rohe. The Krefeld villas* (Princeton Architectural Press, New York, 2005), 71; Fig. 08. Mies Van der Rohe. Casa Lange, Krefeld, 1927-1930. Vistas diagonales hacia el jardín. Fuente: Mies van der Rohe. Casas. *Revista 2G*, no. 48/49 (agosto 2009), 97; Fig. 09. Sigurd Lewerentz. Iglesia de *Sankt Petri* del conjunto parroquial de Klippan, 1962-1966. Foto tomada en 2009 por Bengt Oberger (CC BY 3.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>). Fuente: Wikimedia Commons; Fig. 10. Sigurd Lewerentz. Iglesia de *Sankt Petri* del conjunto parroquial de Klippan, 1962-1966. Detalle de la ventana: planta, alzado, sección. Elaboración propia.

## **DIRECTRICES PARA AUTORES/AS**

### **SOBRE LA REMISIÓN DIGITAL**

El envío se realizará a la siguiente dirección de correo y con los dos archivos indicados a continuación:

revistacpa.arquitectura@upm.es. Documento en formato .doc. El nombre de este archivo será: iniciales del autor\_ primeras cuatro palabras del título (sin espacios). doc. Documento en formato .pdf para su envío a los revisores. El autor debe eliminar completamente del artículo y de las propiedades del archivo pdf, incluidas las posibles alusiones dentro del propio texto y pies de imagen del artículo, los datos del autor, organización y contacto para garantizar el anonimato. El nombre del archivo será: evaluadores\_ primeras cuatro palabras del título (sin espacios).pdf.

### **SOBRE EL IDIOMA DE LOS ARTÍCULOS**

Los autores remitirán sus manuscritos aceptados y definitivos en lengua española y en lengua inglesa. La redacción en lengua española se ajustará a las indicaciones de la Real Academia Española. El primer manuscrito que sea considerado por el equipo editorial y los revisores correspondientes puede ser en un solo idioma, el que prefiera el autor de los dos solicitados.

### **SOBRE LA EXTENSIÓN DE LOS ARTÍCULOS**

Según la sección a la que vayan destinados, los manuscritos tendrán la siguiente extensión (sin incluir título, resumen, palabras clave, pies de fotos, notas, bibliografía y listado de procedencia de las imágenes). Artículos de investigación: Máximo 4.000 palabras y 10 imágenes. Reseñas: Máximo 1.500 palabras y 1 imagen de referencia de la publicación.

### **NORMAS DE BIBLIOGRAFÍA Y CITAS**

El criterio de citación en nota al pie de página en la confección del texto seguirá los parámetros especificados por el *Chicago manual of style*.

### **SOBRE LA ESTRUCTURA Y EL FORMATO DEL TEXTO**

Los artículos deben estar escritos en Microsoft Word (extensión .doc o .docx), con márgenes normales (2,5 en superior e inferior y 3,00 en derecho e izquierdo), tipo de letra Times New Roman (pc) o Times Roman (mac) e interlineado sencillo.

Primera página. Estará compuesta por: Autor, organización y dirección de correo electrónico, Título del artículo (Times New Roman, negrita, tamaño 12).

Resumen: no debe de exceder de 300 palabras (Times New Roman, tamaño 10). Palabras clave: 5 palabras significativas separadas por comas (Times New Roman, italic, tamaño 10). Sigüientes páginas. Se incluirá: Texto completo. Formato Times New Roman, tamaño 10. Los autores pueden utilizar la fuente cursiva para enfatizar algún término. Títulos de las secciones: en negrita, sin sangrado y sin numerar. Notas a pie de página. Todas las notas se incluirán numeradas a pie de página en tamaño 9. Seguirán el método de citación The Chicago manual of style. Todas las citas deben de incluir una nota a pie de página y se ajustará a los estándares bibliográficos indicados. Imágenes con sus pies de foto respectivos y colocadas en el texto en la posición correspondiente, aproximadamente. Bibliografía. Referencias de las imágenes.

### **BIBLIOGRAFÍA**

Las referencias bibliográficas tienen que cumplir con los estándares The Chicago Manual of Style en el sistema notas+bibliografía. La bibliografía debe estar detrás del texto del artículo y antes de la lista de referencias de las imágenes. Cualquier cita o referencia bibliográfica indicada en las notas a pie de página, tiene que incluirse en la bibliografía.

### **FIGURAS, TABLAS E IMÁGENES**

Se enviarán ilustraciones útiles, claras y representativas (figuras, tablas e imágenes). El número de ilustraciones varía en función de la sección a la que se envíe el manuscrito (ver directrices de autores).

La localización de las figuras, tablas e imágenes, estará reseñada en el texto entre paréntesis [Fig. X] sustituyendo X por el número que proceda según la posición que ocupen en el artículo, con la numeración desde 1 a 10. Las imágenes se incluirán en los archivos enviados en la ubicación final aproximada. Después de la revisión por pares, si el artículo es aceptado, el autor enviará las imágenes en formato jpg, con un tamaño mínimo de 10x15 cm y 300 dpi. El nombre de los archivos será: img\_número (con dos dígitos)\_primeras cuatro palabras del título(sin espacios).jpg

### **PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES**

Las imágenes deben de estar referenciadas de forma específica y completa. La lista de referencias debe aparecer al final del artículo.

En el momento del envío definitivo, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos requiere que los autores obtengan derechos sobre las imágenes para su reproducción en la revista. No se requieren permisos de imagen hasta que se acepte un ensayo para su publicación.

Es posible que deba obtener un permiso de préstamo de un proveedor de imágenes (por ejemplo, un museo o un banco de imágenes) y un permiso de copyright del titular de los derechos para la obra (por ejemplo, un artista, fundación del artista o agente como la Sociedad de Derechos de Autores).

## **PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES**

La selección y evaluación de los manuscritos se lleva a cabo mediante revisores pares externos con sistema de doble ciego. El proceso comprende las siguientes etapas:

1. El Comité Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, según a la sección a la que pertenezca, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos.

Los revisores tendrán un perfil académico y activo en el ámbito de la investigación. Los revisores tendrán filiaciones académicas diferentes entre sí, también provendrán de una institución diferente a la del autor.

2. El informe de valoración de los revisores incidirá sobre el interés del artículo, su contribución al conocimiento del tema tratado, las novedades aportadas, las correctas relaciones establecidas, el juicio crítico desarrollado, los referentes bibliográficos manejados, su correcta estructura y redacción, etc., indicando recomendaciones, si las hubiera, para su posible mejora. El tiempo de elaboración de un informe de revisión será aproximadamente de cuatro semanas.

3. Basándose en las recomendaciones de los revisores, se comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación, que atenderá a cuatro opciones: publicación sin cambios, publicación con correcciones menores, publicación con correcciones importantes, y no aconsejable para su publicación. También se facilitarán las observaciones y los comentarios de los revisores.

4. Si el escrito se acepta con modificaciones, los autores deben reenviar una nueva versión del artículo, respondiendo a los requerimientos y sugerencias de los revisores dentro de las fechas límite del calendario de producción.

El Comité Editorial será responsable de determinar si un manuscrito revisado cumple los parámetros de revisión establecidos. El Comité Editorial puede rechazar o solicitar una revisión adicional si determina que una aportación revisada no cumple con los requisitos exigidos.

5. Según el grado de cumplimiento de los cambios requeridos por los revisores, el consejo editorial decidirá si se publica o no el artículo. Una vez tomada esta decisión, el autor recibirá la noticia.

6. En el caso de aceptación del artículo para su publicación, el autor deberá mandar la traducción al inglés/castellano en el plazo fijado en el calendario de producción de la revista.

Director de la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid - Manuel Blanco Lage

Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos - Andrés Cánovas Alcaraz

Dirección y gestión: Grupo de Investigación "Teoría y Crítica del Proyecto de la Arquitectura Moderna y Contemporánea" de la U. Politécnica de Madrid.

Dirección de la revista - Luis Rojo de Castro, Universidad Politécnica de Madrid

Secretaría de redacción - Ángela Juarranz Serrano, Universidad Politécnica de Madrid

#### Comité Editorial

Andrés Cánovas Alcaraz (Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos) - Universidad Politécnica de Madrid

Silvia Colmenares Vilata - Universidad Politécnica de Madrid

Ángela Juarranz Serrano - Universidad Politécnica de Madrid

Luis Rojo de Castro - Universidad Politécnica de Madrid

Ignacio Senra Fernández-Miranda - Universidad Politécnica de Madrid

#### Consejo Asesor

Iñaki Ábalos - Graduate School of Design, Harvard University

Adrian Forty - Bartlett School of Architecture, University College London

Daniele Vitale - Facoltà di Architettura Civile, Istituto Politecnico di Milano

#### Comité científico

Alberto Campo Baeza - Universidad Politécnica de Madrid

Francesco Dal Co - Istituto Universitario di Architettura di Venezia

Luis Fernández-Galiano - Universidad Politécnica de Madrid

Kenneth Frampton - Faculty of Architecture, Columbia University, New York

Ramón Gutiérrez - Facultad de Arquitectura de Buenos Aires

Rafael Moneo - Graduate School of Design, Harvard University

Josep María Montaner - Universidad Politécnica de Barcelona

Juan Navarro Baldeweg - Universidad Politécnica de Madrid

Víctor Pérez Escolano - Universidad Politécnica de Sevilla

Fernando Pérez Oyarzún - Universidad Católica de Chile

Josep Quetglas - Universidad Politécnica de Barcelona

Carlos Sambricio - Universidad Politécnica de Madrid

#### Revisores Externos

Begoña de Abajo, Universidad Politécnica de Madrid - Fernando Zaparán, Universidad de Valladolid - Antonio Cantero Vinuesa, Universidad Politécnica de Madrid,

Princeton University - Ferrán Ventura, Universidad de Sevilla - David García Asenjo, Universidad Rey Juan Carlos - Nicolás Martín Domínguez, Universidad

Politécnica de Cataluña - Andrés Martínez Medina, Universidad de Alicante - María Lourdes Royo Naranjo, Universidad de Sevilla - María Ángeles Layuno,

Universidad de Alcalá - Ismael Amarouch, Universidad Finis Terrae - Alejandro Cervilla, Universidad Rey Juan Carlos - Ramon Graus Rovira, Universidad

Politécnica de Cataluña - José Francisco García Sánchez, Universidad de Granada - Alejandro Valdivieso, Universidad Politécnica de Madrid

#### Indexación

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos se adapta a los criterios científicos de publicaciones de investigación recogidos por la Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora (CNAEI)

Actualmente está incluida en:

Emerging Sources Citation Index (Web of Science)

Avery Index to Architectural Periodicals (Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University N.Y.)

DICE

Dialnet (Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja)

MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas Científicas)

Resh

Latindex

URBADO

CSIC

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

REDIB (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico)

ISSN e ISSN@: 2171-956X y 2174-1131

Depósito Legal M-31354-2010



**Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos** es una publicación científica con periodicidad anual, editada en formato digital de acceso abierto así como en soporte papel por el Grupo de Investigación “**Teoría y crítica del proyecto y de la arquitectura moderna y contemporánea**” y el **Departamento de Proyectos Arquitectónicos** de la **Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid**. La revista recoge trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente, con un sistema de arbitraje para la selección de artículos mediante dos revisores externos -sistema doble ciego-, siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los artículos se publican íntegramente también en lengua inglesa. Comenzó a editarse en el año 2010.

#### **Edita**

Grupo de Investigación “Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea” de la Universidad Politécnica de Madrid.  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Madrid.

#### **Maqueta y revisión**

Diseño - gráfica futura

Maqueta - estudio Umbelina

Revisión castellano - Comité Editorial, Ana Sabugo Sierra

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos no se hace responsable del contenido de ningún artículo y el hecho que patrocine su difusión no implica necesariamente conformidad con las tesis expuestas. De acuerdo con las disposiciones vigentes, deberá mencionarse el nombre de esta Publicación en toda reproducción parcial o total de los trabajos contenidos en la misma. Los originales de Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos publicados en papel o en versión electrónica son propiedad de la revista, siendo necesario citar la procedencia de cualquier reproducción parcial o total.



Ciudad  
Globalización  
Desarrollismo  
Modelo social  
Vivienda  
Demografía  
Complejidad  
Percepción  
Modelado  
Forma plástica  
Materialidad  
Palimpsesto  
Visualidad  
Háptico  
Suelo  
Registro  
Fenomenología

Cuadernos  
de Proyectos  
Arquitectónicos  
CPA #14

GI Teoría y Crítica  
del Proyecto  
y de la Arquitectura  
Moderna y  
Contemporánea

Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos

Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura

Universidad  
Politécnica  
de Madrid

DPA Prints

